UC-NRLF
$B 289 638

P
569
W4
1892
MAIN

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF CALIFORNIA.

Class 725
W537

Allgemeine Metrik

der indogermanischen

und

semitischen Völker

auf Grundlage

der vergleichenden Sprachwissenschaft

von

Rudolf Westphal.

Mit einem Exkurse »Der griechische Hexameter in der deutschen Nachbildung« von Dr. Heinrich Kruse.

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

BERLIN 1892.

VERLAG VON S. CALVARY & Co.

W. Unter den Linden 21.

Digitized by Google

P 569
W4
1892
MAIN

Vorwort.

Arbeiten auf dem Gebiete der Metrik und Sprachvergleichung waren die frühesten, welche von mir veröffentlicht wurden. Noch ehe ich mich in Tübingen habilitirte, schrieb ich dort die Abhandlung über das gothische Auslautsgesetz (A. Kuhn's Zeitschrift für vergleichende Sprachwissenschaft 1853 p. 161 ff.), welche von keinem geringeren als dem Altmeister J. Grimm freundlich aufgenommen wurde und später auch Th. Benfey's schmeichelhafte Anerkennung erhielt. Gleichzeitig beschäftigte ich mich damals in Tübingen mit dem Nachweise, daß der altiranische Avesta zum Theil in sylbenzählenden Versen geschrieben sei: der altiranische epische Vers repräsentire die älteste Stufe der indogermanischen Metrik, aus ihm habe sich der altindische Vedavers und als weitere Entwickelung der accentuirende Vers der alten Germanen und der Saturnier der alten Italiker herausgebildet. In Tübingen wirkte damals Prof. R. Roth, der früheste wissenschaftliche Vertreter der Veda-Philologie und zugleich ausgezeichneter Avesta-Forscher, dem ich meine Ergebnisse über die Avesta-Metrik mittheilte. Gildemeister in Marburg, dem ich persönlich meine Entdeckung vortrug, stimmte zu und meinte: »Das wird für die Kritik des Avesta wichtig werden«. Die Zeit, sie zu veröffentlichen, war noch nicht gekommen. So beschränkte ich meine Habilitations-

111613

schrift 1853 auf die accentuirenden Formen der ältesten römischen Poesie. Erst im Jahre 1860, nachdem Westergaard's Ausgabe des Avesta erschienen war, in welcher der Herausgeber den Text nach den ihm zu Gebote stehenden Handschriften in Verse und Strophen abgetheilt hatte, wurde von mir der Aufsatz »Zur ältesten Metrik der indogermanischen Völker« (A. Kuhn's Zeitschrift für vergleichende Sprachwissenschaft IX p. 437 ff.) veröffentlicht. Der Orientalist Olshausen, der damalige Referent für das Universitätswesen Preußens, hatte sein Wohlgefallen an meiner Auffassung. Ich war bereits in Moskau, als meine Aufstellungen über den Avesta-Vers und die älteste Metrik der indogermanischen Völker bei den Fachmännern Zustimmung fanden. Insbesondere mußte es mir zur Ehre und Freude gereichen, daß es die Schule R. Roth's war, von welcher die Bestätigung meiner Ansichten über die Avesta-Verse ausging (Karl Geldner »Ueber die Metrik des jüngeren Avesta«, Tübingen 1877). Dann wurde auch von dem amerikanischen Philologen Frederic Allen (Cincinnati) »Ueber den Ursprung des Homerischen Verses« (A. Kuhn's Zeitschr. 1879) und von Professor H. Usener »Ueber den Homerischen Vers, ein Beitrag zur vergleichenden Metrik 1886« meinen Aufstellungen zugestimmt, nicht minder auch von Dr. Richard Kühnau in seiner Schrift »Die Tristubh-Jagati-Familie, Versuch einer rhythmischen und historischen Behandlung der indischen Metrik 1886.«

Daß ich schon in Tübingen in Gemeinschaft mit A. Roßbach mich der griechischen Metrik und Rhythmik zuwandte, dazu wurde ich meinerseits hauptsächlich durch den Gedanken veranlaßt, daß nur die eindringende Kenntniß der griechischen Metrik eine richtige Auffassung der deutschen Metrik ermögliche.

Eine »Theorie der neuhochdeutschen Metrik« veröffentlichte ich Jena 1869. Die Germanisten zollten der Arbeit ihren Beifall, keiner so unumwunden wie Professor Bechstein im wissenschaftlichen Beiblatte der Allgemeinen Augsburger Zeitung. Die bald darauf erscheinende »Deutsche Verskunst Vilmars bearbeitet von Dr. E. W. M. Grein« sagt in der Vorrede (9. December 1869): »R. Westphals Theorie der neuhochdeutschen Metrik 1870 konnte leider nicht mehr benutzt werden: dieselbe würde nicht ohne Einfluß auf meine Darstellung geblieben sein«. Darf ich auch diese Worte Grein's in einem für meine Arbeit günstigen Sinne interpretiren?

Von anderen Beurtheilern ward mir vorgeworfen: es werde in meiner Theorie der nhd. Metrik zu viel graecisirt; durch die dort von mir für die deutschen Verse angewandten Termini technici, die ich aus der griechischen Metrik für die deutsche Verslehre herübergeholt, werde die letztere in unnöthiger Weise erschwert.

Ja, in einer Darstellung der gesagten Verse unserer deutschen Poesie sind die Namen griechischer Versfüße wie Jambus, Daktylus allerdings nicht angemessen!*)

Erst während meines Aufenthaltes in Moskau überzeugte ich mich, daß für die Metrik aller Völker und aller Zeiten zwischen gesungenen und gesagten d. h. zwischen den durch Gesang und den durch Sprechen vorgetragenen Versen scharf zu sondern sei. In der einen wie in der

---

*) In E. Belling's »Metrik Lessings« haben auch die zuerst in meiner Theorie der nhd. Metrik 1870 auf den deutschen Vers übertragenen griechischen Bezeichnungen »akatalektische, katalektische, brachykatalektische ... Tetrapodie, Tripodie, Pentapodie« Eingang gefunden S. 24. 25.

anderen Kategorie bestehen die Verse aus Versfüßen mit rhythmischen Hebungen und Senkungen; aber nur in der gesungenen Poesie haben die Versfüße eine bestimmte rhythmische Zeitdauer. Was ich darüber den Sätzen des Aristoxenos zufolge in der Allgemeinen Theorie der musikalischen Rhythmik seit Bach (1880) und in der deutschen Bearbeitung des Aristoxenos (1883) gesagt habe, namentlich, daß jene alte Annahme, die Länge werde doppelt so lang als die Kürze gesprochen, eine irrige sei, erhält durch E. Brücke's physiologische Grundlagen der deutschen Verskunst (1871) seine volle Bestätigung.

Werden unsere deutschen Verse, auch die der übrigen modernen Culturvölker, durch den Componisten zu gesungenen Versen, so erhalten sie Versfüße von bestimmter rhythmischer Zeitgröße. Der Componist läßt sich hierbei nicht von der Zeitdauer der gesprochenen langen und kurzen Sylben, sondern von dem sprachlichen Accente derselben leiten, indem er der Regel nach keiner anderen Sylbe als einer solchen, welche durch den Wortaccent hervorgehoben wird, den rhythmischen Accent anweist. So werden dem gesungenen Verse die Takte des musikalischen Rhythmus zu Theil: vierzeitige daktylische Takte (gerade Versfüße), dreizeitige trochäische und sechszeitige ionische Takte (musikalische Versfüße des ungeraden Rhythmus). Ohne daß sich der Componist dessen bewußt ist, giebt er den deutschen Versen den Rhythmus der alten griechischen Verse, bald den vierzeitigen der daktylischen und anapästischen, bald den dreizeitigen der trochäischen und iambischen, bald den sechszeitigen der ionischen Versfüße. Für die gesungenen Verse der deutschen Poesie ist also die Metrik durchaus auf den griechischen Rhythmus, auf die daktylischen, trochäischen, ionischen Versfüße der Griechen verwiesen.

Für die gesagten Verse der deutschen Poesie giebt es dagegen keine vierzeitigen Daktylen und Anapäste, keine dreizeitigen Trochäen und Jamben: es giebt nur dreisylbige und zweisylbige Versfüße, von denen jene auf eine Hebung zwei Senkungssylben, diese eine als Senkung fungirende Sylbe folgen lassen. Es ist durchaus rationell, daß O. Schmeckebier's Deutsche Verslehre (1886) die gesagten Verse des zweisylbigen Versfußes nicht mehr Trochäen und Jamben, sondern schreitende Verse, die des dreisylbigen Versfußes nicht mehr Daktylen und Anapäste, sondern gleitende Verse, die aus drei- und zweisylbigen Füßen nicht mehr Logaöden, sondern schwebende Verse nennt.

In der Darstellung der deutschen Metra, die in diesem Buche das dritte Capitel bildet, sind die von O. Schmeckebier gebrauchten Versbezeichnungen für die gesagten Verse der deutschen Poesie an Stelle der griechischen Nomenclaturen aufgenommen, ohne daß die letzteren, die ohnehin für die gesungenen Verse der deutschen Poesie allein angemessen sind, aus der deutschen Metrik ganz verbannt werden durften.

Je mehr es mir nach meiner Uebersiedelung nach Livland gelang, in den Aristoxenos einzudringen und je vertrauter ich in Moskau, unterstützt durch meine musikalischen Freunde Julius von Melgunow, Johannes Bartz und Frau Bertha Gringmuth, meine spätere Gattin, mit unserer Musik, besonders mit J. S. Bach wurde, um so deutlicher erkannte ich, daß unsere modernen Musikcompositionen durchaus in den rhythmischen Formen der alten griechischen Musik gehalten sind. In der vorliegenden Schrift habe ich nicht umhin können, diesen bisher wohl noch in den meisten musikalischen Kreisen als eine Ketzerei betrachteten Satz meinen Lesern mit aller Ueberzeugungs-

treue vorzuführen. Unsere Vocalmusik folgt in allen wesentlichen Punkten den rhythmischen Normen der alten Griechen. Sie bewegt sich in den griechischen geraden und ungeraden Takten, den vierzeitigen, dreizeitigen, sechszeitigen; die Ausdehnung der Takte, Perioden und rhythmischen Reihen unserer Musik ist keine andere als diejenige, welche der große Theoretiker aus Tarent vor 2000 Jahren schon aus den musikalischen Compositionen seiner Zeit gebucht und in ein System gebracht hat. Natürlich geschieht dies von Seiten unserer Componisten ohne Bewußtsein, sie haben weder von griechischer Musik noch auch von Aristoxenos die mindeste Kenntniß genommen. Diese Thatsache würde unerklärt bleiben und als ein bloßer Zufall gelten müssen, wenn wir nicht wüßten, daß das rhythmische Gefühl aller Zeiten und Völker dasselbe, daß, wie der platonisirende Longin sagt, der Rhythmus von Gott ist.

Und so habe ich in diesem Buche einen Abschnitt schreiben müssen, in welchen ich die gesungene Poesie der modernen Völker, die bei allen diesen Völkern dem Rhythmus nach die nämliche ist, behandele. Für diesen Abschnitt fürchte ich den größten Widerspruch, nicht bloß von Seiten der Fachmusiker, sondern auch von der der musikalischen Philologen.

Rudolf Westphal.

Vorwort des Herausgebers.

Von dem vorliegenden Werke war bereits fast die Hälfte fertig gedruckt, als der Verfasser, der bis dahin den Druck selbst geleitet hatte, so schwer erkrankte, daß er dieser Aufgabe nicht mehr entsprechen konnte. Nach längerer Unterbrechung des Druckes wandte sich der Herr Verleger, als der Zustand des Kranken so hoffnungslos geworden war, daß eine Wiederaufnahme seiner wissenschaftlichen Thätigkeit nach ärztlichem Gutachten ausgeschlossen erschien, an den Unterzeichneten mit der Bitte, die Fortführung und Beendigung der Arbeit an Stelle des Verfassers zu übernehmen.

Da ich bei einem Einblick in das Manuscript die Einsicht gewann, daß dieses im wesentlichen so weit fertig gestellt sei, um eine Fortsetzung des Druckes zu gestatten, so glaubte ich mich dieser Aufforderung nicht entziehen zu sollen, wo es galt meinem alten Freunde Westphal einen Dienst zu erweisen.

Eingreifendere Umgestaltungen oder Abänderungen an dem handschriftlich Vorliegenden vorzunehmen konnte nicht die Aufgabe des Herausgebers sein, nachdem bereits 15 Bogen im Druck fertig vorlagen und weitere drei bis vier Bogen der abschließenden Korrektur harrten: ich glaubte mich daher darauf beschränken zu müssen, das, was der

Verfasser selbst bis zu seiner Erkrankung für das Werk zusammengetragen und aufgezeichnet hatte, in möglichst korrekter und seinen eigenen Absichten entsprechender Form zum Abdruck zu bringen.

Auch die beiden die griechische Prosodie behandelnden Paragraphen (§ 63 und 64), die Westphal als meine Arbeit bezeichnet — in Wirklichkeit sind sie nur eine Umarbeitung des betreffenden Abschnitts der Roßbach-Westphalschen Metrik, die ich vor mehreren Jahren auf sein Bitten für ihn vorgenommen und ihm zur Verfügung gestellt hatte — haben eine Umgestaltung nicht erfahren, obgleich eine kürzere Fassung und eine Verarbeitung des neu hinzu gekommenen Materials erwünscht gewesen wäre; gerade diese Partie des Buchs lag nämlich, als ich die Leitung des Druckes übernahm, schon seit Monaten fast vollständig im Satze vor und erheischte schleunige Erledigung.

Der Zustand des Manuscripts machte die Aufgabe des Herausgebers zu keiner leichten nicht bloß wegen der schwer lesbaren Handschrift des Verf., sondern auch weil die Ordnung der einzelnen Blätter gestört worden war und nicht ohne Schwierigkeiten wiederhergestellt werden konnte.

Der Druck erfuhr wenige Wochen nach seiner Wiederaufnahme eine unliebsame Unterbrechung durch den Setzerausstand und konnte auch nach dessen Beendigung nicht sogleich wieder begonnen werden, so daß sich der Abschluß wider Erwarten verzögert hat.

Die Register sind auf besonderen Wunsch des Herrn Verlegers hinzugefügt worden.

Berlin, im August 1892.

H. Gleditsch.

Inhalt.

Einleitung. Seite

§ 1. Poetische und prosaische Form 1
Unterschied zwischen Streckversen und rhythmischen Versen.
§ 2. Hebungen und Senkungen nach E. Brücke 5
§ 3. Semitische und indogermanische Versification . . . 8

Erstes Capitel.
Versification der semitischen Völker.

§ 4. Althebräische Verse 14
§ 5. Metrum der alttestamentlichen Verse bei Ossian und Goethe 18
§ 6. Altchaldäische Verse 19
§ 7a. Koran-Verse und Makamen der Araber 20
§ 7b. Altchaldäische Verse. Fortsetzung 25

Zweites Capitel.
Die sylbenzählenden Verse der Indogermanen.

§ 8. Aelteste Verse der Iranier 40

Drittes Capitel.
Die accentuirenden Verse der Germanen.

§ 9. Die accentuirenden Verse der Germanen 56
§ 10. Versfüße des accentuirenden Verses 60
§ 11. Hauptaccente und Nebenaccente des altgermanischen Verses 67
§ 12. Hochtonige, tieftonige, tonlose, elidirte Sylben bei Otfrid 69
§ 13. Bindung der beiden Kurzzeilen zur Langzeile . . . 71
§ 14. Alliterations-Poesie. Psychologische Grundlage 74
§ 15. Alliterirende Verse der althochdeutschen Poesie . . 78
§ 16. Eigenheiten der niederdeutschen, angelsächsischen und skandinavischen Alliterations-Poesie 84

Digitized by Google

Seite

§ 17. Kurze Reimpaare des Althochdeutschen 88
§ 18. Die althochdeutschen Verse in der auf Otfrid folgenden Zeit 95
§ 19. Reimende Verse des deutschen Mittelalters 96
§ 20. Die Verse der mittelhochdeutschen Lyrik 102
§ 21. Beispiele von Stollenstrophen aus Walther's Minneliedern 107
§ 22. Die neuhochdeutschen Verse 111
§ 23. Die rhythmischen Hebungen und Senkungen des neuhochdeutschen Verses 116
§ 24. Versfüße der neuhochdeutschen Poesie 118
§ 25. Neuhochdeutscher Vers als Complex von Füßen . . 121
§ 26. Die vollständigen (akatalektischen) Verse der neuhochdeutschen Poesie 122
§ 27. Die unvollständigen Verse des absteigenden Rhythmus 126
§ 28. Der unvollständige Vers des ansteigenden Rhythmus 128
§ 29. Neuhochdeutsche Verse aus zweisylbigen Füßen des absteigenden Rhythmus 130
§ 30. Hypermetrische Perioden des trochäischen Maßes . 135
§ 31. Trochäische Pentapodieen und Tripodieen 146
§ 32. Der iambische Vers 154
§ 33. Aufgelöste Perioden des trochäischen Maßes . . . 155
§ 34. Jambische Nibelungenverse und Alexandriner . . . 160
§ 35. Tripodische und dipodische Reihen des iambischen Maßes 162
§ 36. Katalektische iambische Tetrameter 168
§ 37. Prokatalektische iambische Tetrameter 173
§ 38. Akatalektische Hexapodie 175
§ 39. Katalektische und brachykatalektische Hexapodie (Ottave rime. Terzine. Sonett) 177
§ 40. Die Verse des dreisylbigen und gemischten Rhythmus 183
§ 41. Daktylische Compositionen in antiken Metren . . . 187
§ 42. Der griechische Hexameter in der deutschen Nachbildung. Von Dr. Heinrich Kruse. 190
§ 43. Daktylische Tetrapodieen 203
§ 44. Daktylische Dipodieen 206
§ 45. Dipodieen mit daktylischem Auslaute 207
§ 46. Anapästische Compositionen aus Tetrapodieen und Dipodieen 208

Seite

§ 47. National-deutsche Formen 211
§ 48. Gemischte Anapäste 212
§ 49. Ueberschüssige Tetrapodieen 214
§ 50. Brachykatalektische Tetrapodieen 216
§ 51. Dipodische Compositionen 217

Viertes Capitel.

Die accentuirenden Verse bei den übrigen Völkern Europas.

§ 52. Die accentuirenden Verse der alten Italiker . . . 220
§ 53. Spätere accentuirende Verse der Römer und der Romanen 234
§ 54. Fortsetzung 238
§ 55. Accentuirende Verse der späteren Griechen, der Byzantiner 241
§ 56. Accentuirende Verse der Neugriechen 248
§ 57. Rhythmische Prosodie des französischen Verses . . 253
§ 58. Die accentuirenden Verse der Franzosen 269
1. Der viersylbige Vers 273. — 2. Der sechssylbige Vers 273. — 3. Der fünfsylbige Vers 275. — 4. Der zehnsylbige Vers mit Cäsur nach der 4. Sylbe 277. — 5. Der neunsylbige Vers mit Cäsur nach der 4. Sylbe 279. — 6. Der zehnsylbige Vers mit Cäsur nach der 5. Sylbe 281. — 7. Der elfsylbige Vers mit Cäsur nach der 5. Sylbe 282. — 8. Der siebensylbige Vers 284. — 9. Der achtsylbige Vers 285. — 10. Der zwölfsylbige Vers mit Cäsur nach der 6. Sylbe 287. — 11. Der vierzehnsylbige Vers mit Cäsur nach der 7. Sylbe 288. — 12. Der vierzehnsylbige Vers mit Cäsur nach der 6. Sylbe 288. — 13. Ein sechszehnsylbiger Vers mit Cäsur nach der 8. Sylbe 289. — 14. Verse von noch größerem Umfange 289. — 15. Die Verse von weniger als vier Sylben 292. — Reime 297.
§ 59. Die accentuirenden Verse der Italiener und Spanier 302
§ 60. Accentuirende Verse der Slaven 306
§ 61. Accentuirende Verse der Litauer 311
§ 62. Accentuirende Verse der Kelten 317

Digitized by Google

Seite

Fünftes Capitel.

Die quantitirenden Verse der alten Griechen.

§ 63. Die Prosodie der griechischen Verse 329
Das vocalische Element der Sylbe 332. — Das consonantische Element der Sylbe 333. — Die drei *τρόποι* der *κοινὴ συλλαβή* 336.
Vocal vor folgendem consonantischem Elemente (Position) 338. A. Langer Vocal vor folgendem Consonanten. — B. Kurzer Vocal vor drei Consonanten. — C. Kurzer Vocal vor zwei Consonanten 339. — D. Kurzer Vocal vor einem Consonanten 1) in der Endsylbe des Wortes 347, 2) im Anlaute oder Inlaute des Wortes 357.

§ 64. Fortsetzung 361
Vocal vor folgendem Vocale im Wortauslaute. Hiatus. Vocalverschmelzung 361. — Scheinbarer Hiatus 362. — Synaloiphe oder Elision 365. — Verkürzung des langen Auslauts 367. — Krasis 370. — Synizesis und Aphaeresis 371. — Wirklicher Hiatus 373.
Vocal vor folgendem Vocale im Wortinlaute 378. — Wortende. Satzende 381.

§ 65. I. Metra synartetika 388
§ 66. II. Metra asynarteta 394
§ 67. Griechische Strophen 399
§ 68. Die ungleichförmigen Verse der griechischen Strophen 407
§ 69. Beispiele Pindarischer Strophen. Episynthetische Strophen des hesychastischen Ethos 411
§ 70. Fortsetzung. Daktylisch-trochaeische Mischungen des diastaltischen Ethos 415

Sechstes Capitel.

Die quantitirenden Verse im Gesange der modernen Völker.

§ 71. Die antiken Terminologieen des modernen Rhythmus 427
§ 72. Die musikalischen Versfüße 435
§ 73. Die Takte des gesungenen Verses im einzelnen.
1. Einfache Takte 439

Seite
§ 74. Fortsetzung. 2. Zusammengesetzte Takte 442
§ 75. Daktylischer Rhythmus 448
§ 76. Die ungeraden Rhythmen 461
§ 77. Die überlangen rhythmischen Glieder 468
§ 78. Die nicht streng rhythmische Musik, das Recitativ 470

Siebentes Capitel.

Die quantitirenden Verse der Orientalen.

§ 79. Griechische Bildung bei den westlichen Orientalen . 477
§ 80. Die griechischen Metra bei den Arabern 478
§ 81. Die griechischen Metra bei den Iraniern 485
§ 82. Die quantitirenden Metra der Inder 489

Sachregister 503
Namenregister 510

Berichtigungen.

S. 2 Z. 9 v. o. _⏑_⏑ st. ⏑_⏑_ und ⏑_⏑ st. ⏑__
S. 8 Z. 9 v. o. Acut st. Accut.
S. 35 Z. 1 v. o. Daß st. ßDa.
S. 48 Z. 5 v. u. Geldner st. Gelder.
S. 49 Z. 4 u. 19 v. u. Geldner st. Geldern.
S. 71 Z. 5 u. 7 v. u. Versbindung st. Verbindung.
S. 73 Z. 13 v. o. Platen st. Platon u. Z. 18 v. o. Platen's st. Platon's.
Z. 7 v. u. Lehrs st. Lohrs.
S. 75 Z. 15 v. u. Epanadiplosis st. Epanadiplos.
S. 88 Z. 6 v. u. Tetrametron st. Petrametron.
S. 93 Z. 13 v. u. Daktylen st. Daktylon.
S. 96 Z. 10 v. u. Festigkeit st. Fertigkeit.
S. 101 Z. 4 v. o. Taktes st. Textes.
Z. 5 v. o. wie er st. wie es.
Z. 6 v. o. daß sich st. daß es sich.
Z. 14 v. o. Walthers st. Trallus.
S. 103 Z. 12 v. o. tilge das Komma hinter Griechen.
S. 106 Z. 12 v. u. in die Stollenstrophen eingelebt.

S. 112 Z. 2, 7 und 12 v. o. Boberfeld st. Bobertag.
S. 113 Z. 1. v. u. ein kirchlicher st. im hieratischen.
S. 115 Z. 16 v. u. trägt st. trágt.
Z. 12, 8 und 4 v. u. Kőnig st. Kónig.
S. 117 Z. 10 v. o. kőstlichéren st. kóstlichéren.
Z. 13 v. o. Glűcklichén st. Glúcklichén.
Z. 17 v. o. gráßlichén st. gráßlichén.
Z. 12 v. u. glűcklichére st. glúcklichére.
Z. 7 v. u. náchtliché st. náchtliché.
Z. 4 v. u. Gefieder st. Gefild.
Z. 1 v. u. Kőstliché st. Kóstliché.
S. 120 Z. 9 v. o. sechstes st. viertes.
Z. 12 v. u. accentuirten st. accentuirenden.
S. 122 Z. 13 v. u. ansteigenden st. absteigenden.
Z. 12 v. u. absteigenden st. ansteigenden.
Z. 4 v. u. von vierfüßigen Trochäen st. vom vierf. Trochäus.
S. 123 Z. 9 v. o. vier st. fünf.
S. 129 Z. 13f. v. o. waren, dann wurde st. wären, dann würde.
Z. 17 v. o. erhielt st. erhält.
Z. 12 v. u. ⏑ ⏑ ⏑ –
Z. 11 v. u. hőr' st. hór.
Z. 10 v. u. Brűcke st. Brúcke.
S. 130 Z. 1 v. u. Arsis st. Arsin.
S. 134 Z. 4 v. o. ist trochäische vor Strophe einzuschieben.
S. 145 Z. 1 v. o. Partie st. Podie.
S. 151 Z. 7 v. o. viergliederige st. eingliedrige.
S. 155 Z. 9 v. u. *ἀπολελυμένον* st. *ἄπολελυμένον*.
S. 188 Z. 2 und 4 v. o. und Z. 10 und 9 v. u. überall ⏑ – st. – ⏑ ⏑.
S. 192 Z. 12 v. u. mühvolleres st. mühevolleres.
S. 203 Z. 8 v. o. novisti rectius st. noviste rectus.
S. 205 Z. 13 und 15 v. o. Eleusischen st. Eleusinischen.
S. 229 Z. 3 v. o. Fr. Ramorino st. G. Ramorino.
S. 386 Z. 8 v. o. trochäischen, anapästischen st. trochäisch-anapaest.
S. 394 Z. 2 v. u. und S. 395 Z. 16 v. u. tilge (*στίγμά*).
S. 477 in der Ueberschrift und S. 478 u. 480 in den Seitentiteln Orientalen st. mohamedanischen Araber und Iranier.
S. 482 Z. 4, 6, 8 und 11 v. o. amphibrachisches, Amphibrachys, amphibrachischen st. tribrachisches, Tribrachys, tribrachischen.

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

EINLEITUNG.

§ 1. Poetische und prosaische Form.

Unterschied zwischen Streckversen und rhythmischen Versen.

Welches sind die Haupterfordernisse für die Prosa? Welches sind die Haupterfordernisse für die Poesie?

Für die Poesie allein die Schönheit. Für die Prosa allein die Klarheit.

Man wird eine Poesie ohne Schönheit niemals eine gute Poesie nennen. Eine Poesie ohne Schönheit wird man immer als langweilig, eine Prosa ohne Klarheit immer als Unsinn bezeichnen.

Die Poesie bedarf außer der Schönheit des Inhaltes auch noch einer wohlthuenden Gleichmäßigkeit der Form, eines Gleichmaßes der Sprache. Die Prosa, wenn sie klar und durchsichtig ist, ist gut, auch wenn sie der Rücksicht auf die Form entbehren würde, so willkommen sie auch im schönen Gewande ist. Tieck sagt einmal sogar: bedarf denn die Poesie des Verstandes? und schreibt zum Beweise dieses paradoxen Satzes den Phantasus, in welchem Alles wie der Name ist, bisweilen noch ein wenig wunderlicher, denn Figuren wie Nußknacker und Mäusekönig, wie die alte Hexe im Pfannkuchenhäuschen, sind dort die ersten Personen. Tieck hat damit den Beweis geliefert.

Jean Paul schreibt eine Prosa, von der man oft nicht weiß, ob man sie nicht Poesie nennen soll; er ist sich selber dessen bewußt. Deshalb nennt er gewisse Sätze Streckverse.

Nur im Humor thut Jean Paul so, als ob die Streckverse metrisch seien. »Es ist, sagte der Notar stockend, an die Braut des Grafen; ich bin auch nicht zufrieden mit manchem harten Fuß darin, ich meine den Ditrochäus (⏑ – ⏑ –); den dritten Paeon (⏑⏑ – –) und den Jonicus mit dem langen Anfang (– – ⏑⏑); aber im Feuer wird man leicht hart«. Flegeljahre 1, 228, Berlin bei Reimer.

Folgendes sind Jean Paul'sche Streckverse aus den Flegeljahren. Er nennt sie auch Polymeter.

Grabschrift des Zephyrs.

Auf der Erde flog ich und spielte durch Blumen und Zweige und zuweilen um das Wölkchen. — Auch im Schattenland werd' ich flattern um die dunklen Blumen und in den Hainen des Elysiums. Stehe nicht, Wanderer, sondern eile und spiele wie ich.

Das Maiblümchen.

Weißes Glöckchen mit dem gelben Klöppel, warum senkst du dich? Ist es Scham, weil du bleich wie Schnee früher die Erde durchbrichst als die großen, stolzen Farbenstämme der Tulpen und der Rosen? Oder senkst du dein weißes Herz vor dem gewaltigen Himmel, der die neue Erde auf der alten erschafft, oder vor dem stürmenden Mai? Oder willst du gern deinen Thautropfen wie eine Freudenthräne vergießen für die junge schöne Erde? — Zartes, weißes Knospenblümlein, hebe dein Herz! Ich will

es füllen mit Blicken der Liebe, mit Thränen der Wonne. O Schönste, du erste Liebe des Frühlings, hebe dein Herz!

Verschieden davon sind die Streckverse Fritz Reuter's. Der plattdeutsche Jean Paul*) wollte es nicht Wort haben,

---

*) Wodnrch Reuter's plattdeutsche Dichtung vor denen Brinkmann's, wie es dem Vf. vorkommen will, auch denen Grote's und anderer so sehr hervorragt, ist dies, daß der mecklenburgische Dichter nicht bloß das Komische und Burleske im Plattdeutschen zu zeichnen versteht, sondern daß er ebenso leicht auch das Zarte, Sentimentale, Rührende in plattdeutscher Sprache darzustellen vermag. Unser großer Reichskanzler, der in solchen Dingen ein tiefes Verständnis hat, erklärte die Franzosentied für die gelungenste seiner Dichtungen. Aber die Stromtied? Nun, die sei »also as dat Ledder is«. Hat Bismarck Recht? Vgl. des Verfassers Acharner S. XVI: »Und welche Lokalmundart aus den weit verbreiteten gegenüberstehenden Zweigen des Plattdeutschen sollte ich den Böoter reden lassen? Wenn ich ihm von allen diesen plattdeutschen Lokalmundarten der zweiten großen Gruppe die Sprache Mecklenburgs vindicirt habe, so ist natürlich dies der nächste Grund, daß ein wirklich großer Dichter der Jetztzeit, der gleich groß gewesen wäre, er möchte sich einer Sprache bedient haben, welcher er gewollt hätte, gerade in dem Lokaldialekte des Obotritenlandes seine ewig bleibenden Dichtungen geschrieben hat. Es gab eine Zeit, in welcher der poetische Geist der Deutschen auf dem Boden der plattdeutschen Mundart seine hervorragendsten Dichtungen niedergelegt hat, es war die Zeit, wo der alte Dichter des Heliand die Werke der Apostel vom Boden des Morgenlandes in den deutschen Geist umgoß und ein Epos gedichtet hat, wie es deutscher und poetischer zugleich niemals wieder geschrieben ist. Seit der Zeit erging es dem Plattdeutschen, wie es nach dem Tode des Plautus für das Römische befürchtet wurde:

oblitae sunt camoenae loquier Latina lingua,

bis es nach einem Jahrtausende der Muse Fritz Reuter's wieder gelungen ist, den versiegten Born der plattdeutschen Dichtung in einem wirklichen Quickborn in vollen Strömen sich ergießen

daß sich in seinen Dichtungen Streckverse fänden. Ich ließ ihn (es war in Eisenach) die Franzosentied herbeiholen. »Denken Sie sich folgende Sätze wie Verszeilen geschrieben, so werden sich, in's Hochdeutsche übertragen, folgende Verse ergeben, von denen Sie zugeben werden, daß es wirkliche Verse sind.«

> Dat helpt di nich! Dat helpt di nich! Ik bün din Hart. So lang ik fleit mit Well' up Well', mit Wunsch up Wunsch, so lang hest du kein Rauh. Wenn de Aust äwer kümmt un dat Kurn ript, denn ward min Strom sachter fleiten, denn makt de Möller dat Schütt tau, un denn is't Sündag.

Das hilft dir nicht, das hilft dir nicht,	⏑ ˗ ⏑ ˗ ⏑ ˗ ⏑ ˗
ich bin dein Herz.	⏑ ˗ ⏑ ˗
So lang ich fließ mit Well' auf Well',	⏑ ˗ ⏑ ˗ ⏑ ˗ ⏑ ˗
mit Wunsch auf Wunsch,	⏑ ˗ ⏑ ˗
so lang' hast du kein' Ruh.	⏑ ˗ ⏑ ˗ ⏑ ˗
Wenn der Herbst aber kommt und das Korn reift,	⏑⏑ ˗ ⏑⏑ ˗ ⏑⏑ ˗ ˗
dann wird mein Strom sanfter fließen,	⏑ ˗ ⏑ ˗ ˗⏑ ˗⏑
dann macht der Müller das Schütz zu,	⏑ ˗ ⏑ ˗⏑⏑ ˗ ˗
und dann ist's Sonntag	⏑ ˗ ⏑ ˗ ˗

Der Verewigte gab zu, daß er unwissentlich hier in Versen geschrieben habe. Und doch sind es keine Streckverse, es sind wirkliche rhythmische Verse mit bestimmten rhythmischen Hebungen und rhythmischen Senkungen, nach Weise mittelalterlicher Gedichte, denen zwischen zwei Hebungen die Senkung fehlen darf. Fritz Reuter gab das mit einem Scherzworte zu, wie nur er sie zu machen verstand.

---

zu lassen und der niederdeutschen Mundart neben der hochdeutschen Schwester wieder die alte Berechtigung zu verschaffen. Das Plattdeutsche Mecklenburgs ist wieder Schriftsprache geworden, und so muß sich billig der eine von den Nichtattikern in den Acharnern dem mecklenburgischen Dialekte fügen.

Darin war der moderne plattdeutsche Dichter dem hochdeutschen aus der Grenzscheide dieses und des vorangegangenen Jahrhunderts »über«, daß seine Verse wirkliche Verse, keine Streckverse waren.

Dem griechischen Alterthume war der »Streckvers« dem Namen nach unbekannt. Ein Grieche, welcher in einer der Poesie ähnlichen rhythmischen Prosa schrieb, war der Mimograph Sophron. Seinem Einflusse schrieb man es zu, daß Plato, sein eifriger Leser, diese wunderbare Prosaform sich errungen, von der man ebenfalls häufig nicht weiß, ob es Prosa oder Poesie ist.

§ 2. Hebungen und Senkungen nach E. Brücke.

Wie gern hätte der Verfasser in der allgemeinen Metrik seinen Lesern auch darüber eine Mittheilung gemacht, in welcher sprachlichen Form die alten Aegypter ihre Todtenklagen der Maneros-Lieder gehalten haben, oder welcher Art von Versification sich die Chinesen in ihren Schauspielen bedienen mögen! Aber dies sollte ihm nicht vergönnt sein. Er mußte sich innerhalb des Gebietes der bei den beiden uns zunächst stehenden Völkerstämme, der Indogermanen und der Semiten, halten. Es scheint, daß man die bei beiden von den ersten Anfängen her bestehenden Unterschiede der Versification folgendermaßen definiren kann:

Bei den Indogermanen ist der Vers ein rhythmischer, er beruht auf dem Princip einer gewissen Anzahl rhythmischer Hebungen und Senkungen. Bei den Semiten ist der anfängliche Vers von einem Prosasatze in nichts verschieden, die Gleichförmigkeit der poetischen Sprache wird lediglich durch Gleichmaß des Inhaltes bedingt (Parallelismus membrorum).

Sehen wir zunächst, was uns von E. Brücke*) über die Physiologie der rhythmischen Hebungen und Senkungen, des Hochtones und Tieftones, wie er sagt, gelehrt wird:

»Man sagt, der Accent sei die stärkere Betonung, welche eine Sylbe erfährt, der Nachdruck, den man auf sie legt. Aber worauf beruht dieser Nachdruck? Wie wird er erzeugt? Er wird erzeugt durch Verstärkung des Ausathmungsdruckes. Beim Sprechen sind unsere sogenannten Ausathmungsmuskeln, d. h. diejenigen, mit deren Hilfe wir die Luft der Lungen zur Stimmritze hinaustreiben können, in mehr oder minder großer Thätigkeit. Es sind dies die Muskeln des Rumpfes, welche im Stande sind, direct oder indirect die Capacität unserer Brusthöhle zu vermindern und dadurch die Luft in den Lungen unter einen stärkeren Druck zu setzen. Für das gewöhnliche ruhige Ausathmen bei geöffneter Stimmritze ist keine besondere Muskelaction nothwendig; sie erfolgt von selbst durch Freiwerden der elastischen Kräfte, welche beim Einathmen aufgespeichert worden sind; sobald wir sprechen oder singen, beginnen die Muskeln, welche den Raum der Brusthöhle theils verringern, theils erweitern können, ihr Spiel und lassen, bald jene elastischen Kräfte verstärkend, bald unter schwächerem Drucke gegen die Stimmritze hinfließen. Je stärker der Druck ist, unter dem sie dieselbe durchströmt, um so lauter wird der Ton der Stimme, und um so lauter werden auch die Consonantengeräusche, die der Luftstrom in der Mundhöhle erzeugt. Diese Ton- und Lautverstärkung ist der Accent.

»Daß der Accent auf diese Weise entstehe, davon überzeugt man sich leicht, wenn man ihn verschärft, wenn man

*) Physiologische Grundlagen der neuhochdeutschen Verskunst § 1.

möglichst stark zu accentuiren sucht. Man fühlt dann das plötzliche Zucken der Ausathmungsmuskeln. Beim gewöhnlichen Sprechen wird man sich dieser Contraction nicht mehr bewußt, während das Ohr durch sein feines Unterscheidungsvermögen für die Lautstärke den Accent noch deutlich wahrnimmt.

»Auch im Kehlkopfe geht beim starken Accentuiren eine Veränderung vor, indem die Stimmbänder sich bei tönenden Lauten entsprechend dem stärkeren Drucke, unter welchem die Luft gegen sie angepreßt wird, stärker spannen und einander mehr nähern, um so dem durch stärkeren Druck bedingten reichlichen Luftabflusse entgegen zu wirken. Auf der stärkeren Spannung beruht die Tonerhöhung durch den Accent, welche in verschiedenen Dialecten und bei verschiedenen Menschen in verschiedenem Grade hörbar ist, beim Einzelnen aber um so mehr, je mehr er sein Organ behufs scharfer und weithin vernehmbarer Betonung anstrengt.

»Es ist also richtig, wenn man sagt, der Accent bestehe in einer Verstärkung und Erhöhung des Tones; aber es ist unrichtig, wenn man einen Wortaccent durch Erhöhung des Tones von einem Wortaccente durch Verstärkung des Tones unterscheiden will. Im Verlaufe der Rede bewegt sich der Ton der Stimme nach aufwärts und nach abwärts, entsprechend dem Verlaufe der Perioden und dem Inhalte derselben; aber das, was man Hochton oder Tiefton eines Wortes nennt, das sind unter allen Umständen Accente verschiedenen Grades, so zwar, daß der Hochton der stärkere, der Tiefton der schwächere ist. Daß bei dem stärkeren der Ton der Stimme mehr oder weniger merklich in die Höhe getrieben wird, ist eine secundäre Erscheinung*).

*) Ich erlaube mir, von der Ansicht des verehrten Verfassers darin abzuweichen, daß ich den tiefen und den hohen Ton einer

Je nach der Stärke des Ausathmungsdruckes unterscheidet man einen Accent erster Ordnung, und dieser ist es, den man Hochton nennt, und einen Accent zweiter Ordnung, und diesen nennt man Tiefton. Richtiger würde man sagen Hauptaccent und Nebenaccent, oder auch, wie man es in der That an einzelnen Orten findet, Hauptton und Nebenton. Den ersten habe ich in meiner Abhandlung: »Ueber eine neue Methode der phonetischen Transscription«*) mit dem Zeichen des griechischen Accut, den letzteren mit dem Zeichen des griechischen Gravis angedeutet. Es würde also z. B. nach dieser Art zu accentuiren sein: *Bekümmernisse*, *váterlòs*, *wúndervòlles* u. s. w.

§ 3. Semitische und indogermanische Versification.

Der im Schlusse von § 2 auf S. 5 ausgesprochene Satz, so sehr man auch über die Richtigkeit derselben noch discutiren mag, hat zum mindesten eine so große Wahrscheinlichkeit, daß man getrost eine semitische und eine indogermanische Versificationsform sondern darf. Jene beruht auf einer Gleichförmigkeit des Gedankeninhaltes,

---

Sylbe (tiefe und hohe Tonstufe) als etwas von dem (auf Tonstärke) beruhenden Hochtone und Tieftone einer Sylbe Verschiedenes empfinde. Wohl mancher wird hier mit mir derselben Ansicht sein. Ich verweise auf K. Brugmann, vergleichende Grammatik der indogermanischen Sprachen I, der S. 537 auf den vorwiegend musikalischen Accent des Griechischen im Unterschiede von dem vorwiegend expiratorischen Accente des Deutschen hinweist.

Auch von Seiten der Physiologen wird dies der Fall sein. Ich erinnere mich, daß mein Frennd Adolf Fick, jetzt Professor der Physiologie an der Universität Würzburg, im Jahre 1853 von demjenigen, was E. Brücke lehrt, wesentlich abwich.

*) Wien bei Gerold 1863, Sitzungsberichte der phil.-hist. Classe der kais. Akademie der Wiss., Band XLI.

diese auf einer Gleichförmigkeit des sprachlichen Ausdruckes der in einem Gedichte aufeinander folgenden Sätze oder Verse. Die Eigenthümlichkeit der semitischen Versification bezeichnet man gewöhnlich als Parallelismus membrorum. Am ausgebildetsten ist derselbe in den Versen der althebräischen und altchaldäischen Poesie. Unter altchaldäisch verstehen wir hier die Verse der alten Babylonier und Assyrer, welche durch die Entzifferung der altassyrischen und altbabylonischen Keilinschriften in unseren Decennien uns zugänglich geworden sind, besonders durch das Buch von Eberhard Schrader, »Die Höllenfahrt der Istar, ein altbabylonisches Epos. Nebst Proben altassyrischer Lyrik, Gießen 1874.« Er sagt: »Nach einem im Britischen Museum befindlichen, auf der Vorder- und Rückseite mit Keilinschriften bedeckten Thontäfelchen, dessen Inschrift zweifellos zu den denkwürdigsten Litteratur-Resten des orientalischen Alterthumes gehört ... Dasselbe bildete, wie die Unterschrift besagt: Kisidti Assurbanihabal sar kicuti sar mal Assur, d. i. »Eigenthum Sardanapals, des Königs der Völker, des Königs vom Lande Assur«, einen Bestandtheil der Bibliothek des assyrischen Königs, welcher, von 667 bis 626/625 regierend, kurz vor der Zertrümmerung des gewaltigen Reiches einen Glanz der assyrischen Herrschaft entfaltete wie kein zweiter König Niniveh's je zuvor, einen Glanz, der ihn für die späteren zu dem Repräsentanten der assyrischen Herrscher überhaupt stempelte; der trotz seiner despotischen Härte ebenso kunstliebende, als auf Förderung der Wissenschaft bedachte Großkönig hatte jene insbesondere aus Thontäfelchen mit minutiöser Keilinschrift bestehende Bibliothek, deren glückliche Entzifferung wir dem Engländer Layard verdanken, in einem Zimmer seines Palastes aufgestellt, welchen er sich in dem nordwestlichen

Theile Gesammtninivehs, in dem heutigen Kujjundschik, Mossul gegenüber, erbaut hatte. Die altchaldäischen Verse zeigen die entschiedenste Analogie zu den althebräischen Psalmenversen. Die verwandten Araber haben in ihren Versen mit den Althebräern und Altchaldäern weder innere noch äußere Verwandtschaft, nur daß auch sie die Form der Prosa haben, jedoch so, daß die aufeinander folgenden Sätze durch gemeinsamen Reim vereint sind. Von dieser Art sind die Koran-Verse, sowie die weltlichen Makamen-Verse.

Bei den Indogermanen kommt diese Art von Versification niemals vor. Jene ist von Anfang an eine rhythmische, die ihrem Wesen nach von je her darauf beruht, daß die aufeinander folgenden Sätze eine bestimmte Anzahl von rhythmischen Hebungen und Senkungen haben. Das ist die Grundlage jedes Rhythmus, ohne die eine rhythmische Rede unmöglich ist. Die alten indogermanischen Völker verfuhren bezüglich des Verses entweder so, daß sie ohne Rücksicht auf Beschaffenheit der Sylben die einen als Hebungen, die anderen als Senkungen des poetischen Satzes gelten ließen. Dies war der Standpunkt, von dem alle Versification bei den Indogermanen ausging. Am treuesten ist ihm das Volk der östlichen Iranier geblieben, nach seiner Sprache als Zendvolk bezeichnet. Die heiligen Religionsurkunden desselben, der sogenannte Avesta oder Zend-Avesta ist zum Theil in Prosa geschrieben; die ältesten Handschriften eines Theiles des Avesta sind in einer Form gehalten, daß sie nach Versen und Strophen abgetheilt sind. Aber auch in demjenigen Theile des Avesta, in welchem diese Abtheilung nicht angegeben ist, dem sogenannten Jaçna, kommen einige Stücke vor, welche entschieden aus epischen Versen bestehen. Diese Verse erscheinen lediglich als sylbenzählende Verse, deren Gliederung nach Hebungen

und Senkungen durch den Gesang bestimmt wurde. In dem jüngeren Theile des Jaçna sind die einzelnen Gedichte Gāthas d. i. Gesänge genannt.

Jenen alten epischen Versen des älteren Jaçna stehen ihrer Bildung nach die accentuirenden Verse der alten Germanen am nächsten. In ihnen sind die rhythmischen Hebungen und Senkungen durch den natürlichen Wortaccent bestimmt. Was in der Sprache eine Accentsylbe ist, wird im Verse zur rhythmischen Hebung. Mit dieser Art des Versbaues verbindet sich die Alliteration: die aufeinander folgenden stärksten Hebungen haben den gleichen Anlaut, entweder einen bestimmten Consonanten, oder irgend einen Vocal. Nicht bloß die alten Germanen stehen auf diesem Standpunkte, sondern auch die alten Italiker zu jener Zeit, wo sie noch nicht mit den Hellenen und mit hellenischer Versification in Berührung gekommen waren. Auch die Kelten.

Später treten die Italiker freilich ganz auf den quantitirenden Standpunkt der griechischen Metrik. Nicht der Wortaccent ist es bei den Griechen und bei den ihnen nachahmenden Römern, was den Sylben der Gedichte ihre Stellung als rhythmische Hebung des Verses anweist; nur eine Länge wird als rhythmische Hebung, als Senkung nur eine Kürze verwandt. Dies wenigstens ist die allgemeine Norm der quantitirenden Metrik, so oft es auch vorkommt, daß auf eine Kürze, oder eine zur Doppelkürze aufgelöste Länge die Hebung, auf eine Länge (Contraction zweier Kürzen) die Senkung kommt. Außer Griechen und Römern, den beiden Völkern des klassischen Alterthums, standen auch noch die alten Inder und die mittelalterlichen Perser und Araber auf dem quantitirenden Standpunkte der Metrik. Die Araber ebenso wie auch die christlichen Syrer sind die einzigen quantitirenden Semiten.

Es ist interessant genug, daß heut zu Tage ein jedes moderne Culturvolk in dem gesungenen Verse auf demselben rhythmischen Standpunkte mit dem musikalischen Rhythmus der alten Griechen angetroffen wird, auf demselben rhythmischen Standpunkte, welcher von Aristoxenos in seinen rhythmischen Fragmenten gebucht ist. Keines der christlichen Völker hat sich hier bewußt an das alte Griechenthum angeschlossen, ja man hat meist weder von der griechischen Musik, noch von Aristoxenos auch nur das mindeste Bewußtsein. Thatsache ist, daß Aristoxenos — ebenfalls unbewußt — die rhythmischen Erscheinungen nicht bloß für die Kunst der Hellenen dargelegt hat, sondern auch für die Kunst der christlich-modernen Welt, die bis auf wenige Abweichungen die nämlichen sind, wie bei den alten Hellenen. Eines ist das rhythmische Gefühl der alten und der modernen Völker, denn der Rhythmus ist Allen immanent — der Rhythmus ist, wie der platonisirende Longin sagt, von Gott!

Während für den rhythmischen Bau des gesungenen Verses alle Culturvölker des Abend- und des Morgenlandes im Wesentlichen mit den alten Griechen und somit auch unter einander übereinstimmen, geht im Bau des gesagten Verses jedes Volk seinen eigenen Weg. Die semitischen Völker fassen den Gedankeninhalt, die indogermanischen die sprachliche Form des Gedankens als das die Gleichförmigkeit der Verse bestimmende Princip auf, — oder jene geben wenigstens ihren Prosasätzen den Reim. Unter den Indogermanen stehen die alten Iranier auf dem Boden des sylbenzählenden Verses, die Germanen und die alten Italiker auf dem Boden des accentuirenden, Griechen und Römer, auch die alten Inder, die mittelalterlichen Iranier und Araber auf dem Boden des quantitirenden Verses. Zur

vorläufigen Uebersicht werden einige Musterverse für die verschiedenen Arten an ihrer Stelle sein.

Für die semitische Versification der Prosaverse mit Parallelismus membrorum:

Altchaldäischer Psalmenvers aus der Bibliothek Sardanapali's:

Fernere Tage, ewige Jahre, | eine starke Waffe, ein langes Leben,
viele Tage der Ehre, | hohe Herrschaft unter den Königen
verleihe dem König, dem Herrn, | der dieses seinen Göttern darbrachte.

Für die indogermanische Versification des sylbenzählenden Verses:

Altiranische Langzeilen aus dem Jaçna:

Wer, o Haoma, war der dritte | Mensch, der dich auf Erden anriet?
welche Segnung ward zu Theil ihm, | welcher Lohn ist ihm geworden?
Diese Segnung ward zu Theil ihm, | dieser Lohn ist ihm geworden,
daß ihm ward als Sohn geboren, | Urvakšajo, Kereçaspo,
fromm der eine, die Gesetze | festigend, Jüngling der andre,
Keulentragend, Lockentragend, | der da schlug den hürrnin Drachen,
Menschenfressend, Roßverschlingend, | giftig grün, aus dem das Gift floß,
daumensdick, das gräßlich-grüne.

— — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Daß ihm ward ein Sohn geboren, | Thraetono aus Heldenstamme,
der den Drachen schlug Dahāka, | mit drei Mäulern, mit drei Köpfen,
mit sechs Augen, tausend Häuptern, | Geist der Lüge, großer Stärke,
den da Ahriman geschaffen, | allen Reinen zum Verderben.

Erstes Capitel.

Versification der semitischen Völker.

§ 4. Althebräische Verse.

Von dem altehrwürdigen Verse Lameks an:

Ihr Weiber Lameks höret meine Rede,
Ada und Zilla, vernehmet meine Worte

im 1. Buche Moses, läßt sich durch das alte Testament, besonders die Psalmen, die Klagelieder Jeremias, das Buch Hiob u. s. w., in immer reicherer Ausbildung die Poesie des in Prosasätzen sich ergehenden Gedanken-Parallelismus, gegliedert nach distichischen, tristichischen, tetrastichischen und gemischten Strophen weiter verfolgen. Ein gründlicher Kenner des alten Testamentes, der mir einst als hochverehrter Lehrer sehr nahe stand, der aber ebenso gelehrt als bescheiden seinen Namen mir zu nennen nicht erlaubte, hat mir in liebenswürdiger Gefälligkeit einen Auszug aus seiner Vorlesung über die Psalmen gesandt*), die ich der folgenden Darstellung zu Grunde lege.

*) Soeben überrascht mich die Kunde von dem im März erfolgten Heimgange des Bonner Professors Johannes Gildemeister. Der Tod löst hier die Verpflichtung der Discretion auf. Sanft ruhe die Asche des vortrefflichen Mannes, der mir, als er noch in Marburg wirkte, Lehrer und späterhin Freund war. Ich habe ihm unendlich viel zu verdanken und werde sein Gedächtnis treu bis zum eigenen Tode bewahren.

Gedicht aus 8 distichischen und 3 tristichischen Strophen.

Psalm 111.

1. Ich danke dem Herrn von ganzem Herzen
im Rath der Frommen und in der Gemeine.
2. Groß sind die Werke des Herrn.
Wer ihrer achtet, hat eitel Lust daran.
3. Was er ordnet, das ist löblich und herrlich
und seine Gerechtigkeit bleibt ewiglich.
4. Er hat ein Gedächtnis gestiftet seiner Wunder
der gnädige und barmherzige Herr.
5. Er giebt seine Speise denen, die ihn fürchten,
er gedenket ewiglich an seinen Bund.
6. Er lässet verkündigen seine gewaltigen Thaten im Volke,
daß er ihnen gebe das Erbe der Heiden.
7. Die Werke seiner Hände sind Wahrheit und Recht,
alle seine Gebote sind rechtschaffen.
8. Sie werden erhalten immer und ewiglich
und geschehen treulich und redlich.
9. Er sendet eine Erlösung seinem Volke,
er verheißet, daß sein Bund ewiglich bleiben soll,
heilig und heer ist sein Name.
10. Die Furcht des Herrn ist der Weisheit Anfang,
das ist eine feine Klugheit.
Wer danach thut, des Lob bleibt ewiglich.

Gedicht aus 8 distichischen und 3 tristichischen Strophen.

Psalm 112.

1. Wohl dem, der den Herrn fürchtet,
der große Lust hat zu seinen Geboten.
2. Des Same wird gewaltig sein auf Erden,
das Geschlecht des Frommen wird gesegnet sein.
3. Reichthum und Fülle wird in ihrem Hause sein,
und ihre Gerechtigkeit bleibt ewiglich.
4. Den Frommen geht das Licht auf in der Finsternis
von dem gnädigen, barmherzigen und gerechten.

5. Wohl dem, der barmherzig ist und gerne leihet
und richtet seine Sachen aus, daß er Niemand Unrecht thue.
6. Denn er wird ewiglich bleiben,
des Gerechten wird er nimmermehr vergessen.
7. Wenn eine Plage kommen wird, so fürchtet er sich nicht,
sein Herz hofft unverzagt auf den Herrn.
8. Sein Herz ist getrost und fürchtet sich nicht,
bis er seine Lust an seinen Feinden siehet.
9. Er streuet aus und giebt den Armen,
seine Gerechtigkeit bleibt ewiglich,
sein Herz wird erhöhet mit Ehren.
10. Der Gottlose wird es sehen und wird ihn verdrießen,
seine Zähne wird er zusammenbeißen und vergehen,
denn was die Gehorsamen gerne wollen, das ist verloren.

Gedicht aus 4 tristichischen Strophen.

Psalm 24 b.

1. Machet die Thore weit,
und die Thüren in der Welt hoch,
daß der König in Ehren einziehe.
2. Wer ist der König der Ehren?
Es ist der Herr stark und mächtig,
der Herr mächtig im Streit.
3. Machet die Thore weit
und die Thüren in der Welt hoch,
daß der König in Ehren einziehe.
4. Wer ist derselbige König der Ehren?
Er ist der Herr Zebaoth,
er ist der König der Ehren. Selah!

Gedicht aus 4 tristichischen Strophen.

Psalm 100.

1. Jauchzet dem Herrn alle Welt,
dienet dem Herrn mit Freuden,
kommt vor sein Angesicht mit Frohlocken!

2. Erkennet, daß der Herr Gott ist,
er hat uns gemacht, und nicht wir selbst
zu seinem Volke und zu Schafen seiner Weide.

3. Gehet zu seinen Thoren mit Danken,
zu seinen Vorhöfen mit Loben
und danket ihm und lobet seinen Namen!

4. Denn der Herr ist freundlich
und seine Gnade währt ewig
und seine Wahrheit für und für.

Gedicht aus 4 tetrastichischen Strophen.

Psalm 114.

1. Da Israel aus Aegypten zog,
das Haus Israel aus dem fremden Volke,
da ward Juda sein Heiligthum,
Israel seine Herrschaft.

2. Das Meer sah und floh,
der Jordan wandte sich zurück,
die Berge hüpften wie die Lämmer
und die Hügel wie die jungen Schafe.

3. Was war dir, du Meer, daß du flohest?
und dir, Jordan, daß du zurückwandtest,
ihr Berge, daß ihr hüpftet wie die Lämmer,
ihr Hügel, wie die jungen Schafe?

4. Vor dem Herrn bebte die Erde,
vor dem Gott Jakobs,
der den Fels wandelte in Wassersee
und die Steine in Wasserbrunnen.

Zu seinen Bemerkungen über den Parallelismus membrorum fügt mein anonymer Freund und Lehrer den Zusatz: »Es mag in Ihnen die Erinnerung alter Zeiten erwecken, sonst ist es ja nur die Darstellung der damaligen Vorstellungen, die in ihren Grundzügen allerdings noch jetzt das Richtige enthalten wird. Die neuesten Versuche, eine

Art von Versfüßen zu finden, z. B. Bickel, weise ich, von einzelnen guten Bemerkungen abgesehen, ab. Aehnliches wie meine obigen Bemerkungen giebt Hupfeld's Commentar über die Psalmen (zuerst 1859) in der am Ende stehenden Einleitung.«

§ 5. Metrum der alttestamentlichen Verse bei Ossian und Goethe.

Daß der Parallelismus membrorum eine wirkungsreiche poetische Form ist, wußte auch Goethe, der in Werther's Leiden S. 119 der Cotta'schen Ausgabe Bibl. der Weltlitt. diese Form angewandt hat.

Warum weckst du mich, Frühlingsluft?
Du buhlst und sprichst: Ich bethaue mit Tropfen des Himmels!
Aber die Zeit meines Welkens ist nahe,
nahe der Sturm, der meine Blätter herabstört!
Morgen wird der Wandrer kommen,
kommen, der mich sah in meiner Schönheit,
ringsum wird sein Auge im Felde mich suchen,
und wird mich nicht finden.

Daß Goethe hier diese alttestamentliche Form herbeizieht, dazu wird er durch Werther's Uebersetzung des Ossians veranlaßt, die dieser soeben seiner Lotte vorgelesen hat:

Meine Thränen, Ryno, sind für die Todten,
meine Stimme für die Bewohner der Gräber.
Schlank bist du auf dem Hügel,
schön unter den Söhnen der Heide.
Aber du wirst fallen wie Morar
und auf deinem Grabe der Trauernde sitzen.
Die Hügel werden dich vergessen,
dein Bogen in der Halle liegt ungespannt.

Denn auch Macpherson, der moderne Dichter des Ossian, hatte für sein lyrisches Epos zur altehrwürdigen

Versificationsform der Hebräer seine Zuflucht genommen, eine Dichtung des vorigen Jahrhunderts, die auch wohl Goethe noch für ächt hielt, d. h. für eine Uebersetzung, die der Schottländer Macpherson aus allen Liedern des mythischen Ossian zusammengetragen haben sollte. Ein gutes Gedicht war es ja freilich, was unter Macphersons Namen herausgegeben war. Aber in welchem Rhythmus mochte das angebliche altkeltische Original geschrieben sein? Abbé Denys glaubte: schwerlich in einem anderen Rhythmus, als in dem epischen Verse der Griechen, dem ehrwürdigsten Versmaße, welches man kannte. Man dachte nicht daran, daß auch der althebräische Psalmenvers trotz seiner Prosaform ein nicht minder vollendeter Vers sei, als der Homerische Hexameter. Es scheint, daß Goethe die Form des Macpherson'schen Verses — ob er in ihm wohl das alte Testament erkannt hat? — wohl zu würdigen verstand.

§ 6. Altchaldäische Verse.

Sollten noch Zweifel übrig sein, ob nicht doch etwa Professor Bickel das Richtige gesehen habe und ob nicht doch etwa Dr. Ley die mittelhochdeutsche Hebungs- und Senkungs-Theorie mit Recht auf das Buch Hiob übertrage (schon vor ein paar Decennien hatte der Tübinger Professor E. Meyer für die Psalmen dasselbe angenommen), dann wird man jetzt auf die altchaldäischen Verse verweisen können, d. h. die jetzt aus den Keilinschriften bekannten Verse der alten Assyrer und Babylonier. Dieselben sind den Psalmenversen so analog wie nur immer möglich. Die wissenschaftliche Auffassung des semitischen Verses darf kein anderes Fundament haben als die Sprachvergleichung. Die nächsten Verwandten der alten Hebräer sind die von Schrader als Chaldäer bezeichneten alten Babylonier

und Assyrer. Wenn die Verse der letzteren keine metrischen sind, so können es auch die althebräischen nicht sein.

Schrader vergleicht ein altassyrisches Gedicht aus der Bibliothek des Königs Sardanapal geradezu mit dem hebräischen Königspsalm. Wir wollen hier nicht darauf eingehen, wie er diesen Vergleich durchführt, es genüge, wenn wir zu den oben S. 13 angegebenen assyrischen Versen noch folgende hinzufügen:

In großer zahlreicher Menge
seinem Reiche Bewohner verleihe!
Gut das Leben er vollende,
über die Könige die Herrschaft
soll er ausüben das Königthum der Nationen,
zu hohem Ansehn soll er gelangen.
Zu der Gewährung dieser Wünsche
möge ein Land mit Silberhimmel,
mögen Altäre, mögen Segenswünsche
zu ihrer Nahrung hinzukommen
und süße Lust zu ihrer Beseeligung,
die möge ihnen zu Theil werden.
Einhalt des Kummers und Jammers
verleihen die Götter, die in Assur wohnen!

In § 7 b geben wir weitere altchaldäische Verse.

§ 7a. Koran-Verse und Makamen der Araber.

Das dritte der semitischen Völker, welches hier in Betracht kommt, sind die Araber. Später erringen sie sich eine quantitirende Metrik. Im Anfange aber, soweit wir rückwärts blicken können, haben sie eine rhythmuslose, in Prosasätzen sich bewegende Versification. Aber dadurch unterscheiden sie sich in gleicher Weise von alten Hebräern und alten Chaldäern, daß sie von einem Parallelismus membrorum nicht die leiseste Spur aufweisen. Dasjenige, was

die arabischen Prosasätze zur Einheit bindet, ist der Reim. Und zwar herrschen in dieser aus Prosasätzen bestehenden Poesie genau dieselben Normen, wie für die Gedichte der späteren quantitirenden Poesie. Zwei poetische Gattungen sind es, welche hierher gehören. Einmal die Koran-Verse, sodann die Makamen-Poesie. Oder vielmehr: Der Religionsstifter Muhamed versificirte seinen Koran in der poetischen Form der weltlichen Makame, die ihm wohl die geläufigste sein mochte. In dem Folgenden geben wir ein Beispiel aus den Makamen des Hariri in Rückerts Uebertragung. Zunächst die zweite Makame »die Gulden« aus Wackernagel S. 1392:

Häseth ben Hemmam spricht: Um seine Nothdurft zu letzen
und zugleich seinen Witz auf eine Probe zu setzen,
nahm ich ein Goldstück und wies es
und sagte, dein ist dieses,
wenn du uns in Versen dein Lob lässest hören.
Und auf der Stelle ließ er sprudeln seine Brunnenröhren:
Gesegnet sei der gelbe mit dem lichten Rand,
der wie die Sonne wandelt über Meer und Land,
in jeder Stadt, daheim zu Haus, an jedem Strand
gegrüßt mit Ehrfurcht, wo sein Name wird genannt.
Er geht als wie ein edler Gast von Hand zu Hand,
empfangen überall mit Lust. Mit Leid entsandt,
er schlichtet jedes menschliche Geschäft bewandt,
in jeder Schwierigkeit ist ihm ein Rath bekannt.
Er pocht umsonst nicht an die taube Felsenwand.
Er, der Zaubrer, dem sich keine Schlang' entwandt,
der Schöne, welchem keine Schönheit widerstand,
der Held, der ohne Schwertstreich Helden überwand,
der Schwachen Kräfte giebt und Thörichten Verstand,
nnd selbst Vertrauen einflößt, das mit Stolz ermannt.
Wer ihn zum Freund hat, ist dem Fürsten anverwandt,
wenngleich sein Stammbaum auf gemeinem Boden stand;
der trifft des Wunsches Ziel, dem er den Bogen spannt,
er ist des Königs Kron' und Herrschafts-Unterpfand,
er ist der Erde Kern und Alles sonst ist Tand.

Ein zweites Beispiel sei die fünfte Makame des Hariri »die Bittschrift«. Wackernagel S. 1401:

So schloß er den Brief.
Und das Wort im Munde seiner Tadler schlief,
seines Beifalls Gemurmel lief
durch die Versammlung. Und sie rief:
Auf welchen Bergen ist sein Stamm entsprossen,
aus welchem Thal kommt dein Strom geflossen,
aus welchem Köcher ist dein Pfeil geschossen?
Da hub er an:
Von Chasans Wurzel bin ich geboren,
mir war zur Wohnung Sarūg erkoren,
ein Haus, an Schimmer der Sonne gleich,
ein Erdenhimmel mit goldenen Thoren.
O welches Leben, das ich erlebt!
O welches Eden, das ich verloren!
Wo ich gewandelt in Füll' nnd Lust,
vom Most der Jugend und Rausch durchgohren,
des Wohlbehagens Gewand geschleift,
durch Gärten, dicht wie das Haar des Mohren,
bereit zn duften auf meinen Wink
und auf mein Lächeln sich zu befloren.
Wenn Kummer hätte zu tödten Macht,
er müßte tödtlich das Herz durchbohren,
und dies ein Glück sich zurück beschwören,
mein Seufzen hätt' er zurück beschworen.
Der Tod ist besser für einen Mann,
als so zu leben wie Vieh geschoren.
Vom Nasenringe der Schmach geführt,
in wunder Seite des Schicksals Sporen.
Den edlen Löwen, verkehrte Welt,
zerrt die Hyäne bei Mähn' und Ohren.
Wenn eine Thörin das Glück nicht wäre,
würd' es mit Huld nicht beglücken Thoren,
und wenn's die Kleider nach Mannes Werth
vertheilte, hätt' ich nie nackt gefroren.

Man sieht leicht, daß in der Makame mit den un-

rhythmischen Versen (d. h. reimenden Prosasätzen) rhythmische Verse gemischt sind. Der Koran enthält nur unrhythmische Verse. Ich füge aus der fünften Makame des Hariri noch folgende Partie hinzu, welche gänzlich unrhythmisch ist (Prosasätze ohne hinzugemischte rhythmische Verse):

Ich besuchte in Meraghet die Staatskanzlei,
zwar war ich in Staatsgeschäften ganz Lai:
doch fand sich dort immer eine Consession
von Leuten allerlei Confession
und Profession,
die sich besprachen über allerhand,
was ich verstand und nicht verstand.
Heute nun ergoß sich der Rede Brunst
über die Redekunst,
und einmüthig, einmüthig stammelten
alle die hier versammelten
Ritter des Schreibekieles
und Meister des Zungenspieles
zum Lobe der Zeit, der vergangenen,
und zur Schmach der neu angefangenen,
daß der alten Meister scharfem Witze
kein neuer bieten dürfe die Spitze.

Grein in der deutschen Verskunst 1870 S. 244 sagt: »Die Makamen sind rhetorisch-poetische Uebungsstücke der Araber, von Fr. Rückert mit staunenswerther Meisterschaft »frei nachgebildet in dem Buch Verwandlungen des Abu Seid von Serug oder die Makamen des Hariri.« Die Makame ist ein unterhaltender Vortrag oder Aufsatz, nach unserer Art eine Erzählung oder Novelle; mehrere dergleichen über einen gemeinsamen Gegenstand und locker zu einem Ganzen vereint bilden alsdann, was wir Roman nennen, wie eben das genannte Werk des Hariri eines ist. Die Form der Rede ist in allen Makamen gereimte Prosa (eine Art Knittelverse), in welche zahlreiche wirkliche Ge-

dichte in der Form der Ghaselen eingestreut sind. Otto Schmeckebier, Deutsche Verslehre 1886 S. 136: »Die Form der arabischen Erzählung (arabisch makâme) ist gereimte schlichte Rede. Die arabischen Dichter streuen in solche Erzählungen gern Gedichte persischer Form ein. Die Form ist arabischen Ursprungs: Hariri um 1100 erzählt unter dem Namen eines Hareth Ben Hemmen die Verwandlungen des Abu Seid von Serug. In Deutschland ist sie eingeführt durch Rückerts freie Nachbildung der Erzählungen Hariri's (erschienen 1837). Die arabische Form ist auch in Deutschland häufiger als man glaubt. Gedichte wie der »Edelknabe und die Müllerin« von Goethe, »Die Forelle« und »Blau Veilchen« von Förster und andere gehören hierher.

§ 7b. Altchaldäische Verse. Fortsetzung.

Aus einem altbabylonischen Epos, in stichischen, nicht strophisch gegliederten Versen gehalten, ist ein Theil eines mythologisch-epischen Gedichtes uns überkommen, aus welchem Istar's Höllenfahrt bewahrt ist, von dieser erlauben wir uns nach Professor Eberhard Schrader's Uebersetzung folgendes mitzutheilen:

Nach dem Lande ohne Heimkehr, dem fernen, dem Gebiete der Verwesung,
Istar, Sin's Tochter, ihren Sinn [fest] richtete,
und die Tochter Sin's [richtete ihren] Sinn
nach dem Haus der Verwesung, der Wohnung Irkalla's,
nach dem Hause, dessen Eingang ist ohne Ausgang,
nach dem Pfade, dessen Weg ohne Rückkehr ist,
nach dem Hause, dessen Eingang des Lichtes beraubt ist,
dem Orte, da Staubes Menge ihre Nahrung, ihre Speise Lehm,
wo Licht nimmer geschaut wird, wo im Düstern sie wohnen,
Geister (?) gleichwie Vögel die Gewölbe durchschwirren,
auf der Thüre und deren Getäfel dicker Staub.

Istar, wie sie anlangt am Thor des Landes ohne Heimkehr, des fernen,
dem Wächter des Thores das Gebot sie zurief,
dem Wächter des Wassers: »Oeffne deine Pforte;
Oeffne deine Pforte; denn traun! eintreten will ich!
Wenn du nicht öffnest die Pforte, und ich nicht kann eintreten,
so zertrümmre ich die Pforte, zerbreche den Riegel,
zertrümmre die Schwelle, zerschlage die Thore,
will aufregen die Todten, die verzehren die Lebendigen,
mehr denn der Lebenden soll werden der Todten!«
Der Wächter seinen Mund aufthat und sprach,
redete an die erhabene Istar,
ließ sich vernehmen: »Herrin, möge es nicht dich verdrießen!
Laß mich hingehen und solches melden der Königin der großen Götter!«
Hinein ging der Wächter, hub an [zu der Fürstin]:
»Sieges Wasser hat deine Schwester, die Istar, [überschritten].

— — — — — — — — — — — — — — — — — —

»Gleich großen, gewaltigen Wasserbächen, gleich Bergströmen [möge es über sie kommen]!
Sie soll hausen bei den Mächtigen, welche ihre Frauen verließen,
sie soll hausen bei den Frauen, welche vom Busen ihrer Gatten [sich rissen];
bei den ungerathenen Söhnen soll sie hausen, die vor ihrer Zeit ....!
Geh, Wächter, öffne ihr deine Pforte,
mach ein Ende mit ihr, gleichwie mit den früheren Besuchern.«
Hinging der Wächter, öffnete [seine] Thüre:
»Tritt ein, Herrin von Kutta, möge .....;
der Palast der Unterwelt möge ob deiner Ankunft sich freuen!«
Das erste Thor ließ er sie durchschreiten, trat entgegen ihr, nahm die große Krone ihr vom Haupte.
»Warum, Wächter, nimmst die große Krone du mir vom Haupte?«
»Tritt ein, Herrin, denn die Fürstin der Erde hält es also mit ihren Besuchern.«
Das zweite Thor ließ er sie durchschreiten, trat entgegen ihr, nahm ihr ihre Ohrringe ab.
»Warum, Wächter, nimmst meine Ohrringe du mir ab?«

»Tritt ein, Herrin, denn die Fürstin der Erde hält es also mit ihren Besuchern.«
Das dritte Thor ließ er sie durchschreiten, trat entgegen ihr, nahm ihr Halsgeschmeide ihr ab.
»Warum, Wächter, nimmst mein Halsgeschmeide du mir ab?«
»Tritt ein, Herrin, denn die Fürstin der Erde hält es also mit ihren Besuchern.«
Das vierte Thor ließ er sie durchschreiten, trat entgegen ihr, nahm den Prachtmantel ihr ab.
»Warum, Wächter, nimmst meinen Prachtmantel du mir ab?«
»Tritt ein, Herrin, denn die Fürstin der Erde hält es also mit ihren Besuchern.«
Das fünfte Thor ließ er sie durchschreiten, trat entgegen ihr, nahm den Leibgürtel, besetzt mit Edelsteinen, ihr ab.
»Warum, Wächter, nimmst meinen Leibgürtel, besetzt mit Edelsteinen, du mir ab?«
»Tritt ein, Herrin, denn die Fürstin der Erde hält es also mit ihren Besuchern.«
Das sechste Thor ließ er sie durchschreiten, trat entgegen ihr, nahm die Arm- und Fußspangen ihr ab.
»Warum, Wächter, nimmst du die Arm- und Fußspangen mir ab?«
»Tritt ein, Herrin, denn die Fürstin der Erde hält es also mit ihren Besuchern.«
Das siebente Thor ließ er sie durchschreiten, trat entgegen ihr, nahm das Wams ihres Leibes ihr ab.
»Warum, Wächter, nimmst das Wams meines Leibes du mir ab?«
»Tritt ein, Herrin, denn die Fürstin der Erde hält es also mit ihren Besuchern.«
Danach stieg Istar hinab ins Land ohne Heimkehr.
Die hehre Fürstin der Erde erblickte sie und ergrimmte ob ihrer.
Istar beherrschte sich nicht, Verwünschungen stieß sie wider sie aus.
Die hehre Fürstin der Erde öffnete ihren Mund und sprach,
ihrem Diener Namtar verkündend, den Befehl:
»Geh, Namtar . . . . . .
führe fort sie zur Verbüßung ihrer Strafe; laß treffen Istar
Krankheit des Auges . . . .
Krankheit der Hüften . . . .
Krankheit der Füße . . . .

Krankheit des Herzens . . . .
Krankheit des Kopfes . . . .
um einzufordern die gesammte Schuld . . . .«
Danach ward Istar, die Herrin, abgeführt zur Verbüßung ihrer Strafe:
Die Kuh befruchtete nicht der Stier; die Eselin besprang nicht der Esel,
mit den Frauen in Liebe vereinigte nicht sich der Herr.
Davon hatte sich gemacht der Herr mit seinem Befehle;
Davon hatten sich gemacht die Frauen mit ihrem Gehorsam.
Nassir, der Diener der großen Götter, verneigte sich vor Samar:
›Mach dich auf, Samar, erfülle . . . . .!«
Hinging Samar; vor Sin, seinem Vater, verneigte er sich.
Jah, den König, ging er zu begrüßen:
»Istar ist zur Erde hinabgestiegen, nicht wiedergekehrt,
seit langer Zeit ist Istar ins Land ohne Heimkehr hinabgefahren.
Die Kuh befruchtet nicht der Stier, die Eselin bespringt nicht der Esel,
nicht mit den Frauen vereinigt sich der Herr.
Davon hat sich gemacht der Herr mit seinem Befehle,
davon haben sich gemacht die Frauen mit ihrem Gehorsam.‹
Jah, in der Weisheit seines Herzens, bildete sich seinen Plan.
Er bildete sich den Assunamir, den behenden Boten:
›Geh, Assunamir, hin zum Thore des Landes ohne Heimkehr richte dein Antlitz.
Die sieben Thore des Landes ohne Heimkehr, des fernen, mögen vor dir sich aufthun!
Die hehre Fürstin der Erde möge dich sehen und ob deiner sich freuen!
Sobald ihr Herz sich beruhigt und ihr Aerger vorüber,
gebiete ihr Schweigen im Namen der großen Götter.
››Mache steif deinen Nacken! nach dem fließenden Bache richte den Sinn,
die Macht über den fließenden Bach mögest du gewinnen,
das Wasser darinnen mögest du trinken.‹‹
Die hehre Fürstin der Erde, als sie solches vernahm,
zerschlug ihre Brust, zerbiß ihre Finger,
ließ erkennen, daß dieser Gefallen ihr kein Gefallen.
›Fort, Assumanir, es nehme dich auf das große Gefängnis,

Kehricht der Stadt sei deine Nahrung,
Unflath, das Erzeugnis der Stadt, sei dein Getränk,
eine Schattenwohnung sei dein Prachtgemach,
ein Pfuhl sei dein Aufenthalt,
Hunger und Durst sollen deine Kinder zermalmen!«
Die hehre Fürstin der Erde öffnete den Mund und sprach,
Namtar, ihrem Diener, das Gebot verkündend:
»Geh hin, Namtar, zerschmettere den Palast des Gerichtes,
die Säulen stürze um, die Säulen von Sak-Steinen,
den Genins der Erde führe heraus, setze ihn auf den goldenen Thron,
Istar besprenge er mit dem Wasser des Lebens, brachte sie fort.
Aus dem ersten Thore ließ heraus er sie treten, stellte ihr wieder zu das Wams ihrer Hüfte.
Aus dem zweiten Thore ließ heraus er sie treten, stellte ihr wieder zu die Spangen ihrer Hände und Füße.
Aus dem dritten Thore ließ heraus er sie treten, stellte ihr wieder zu den Leibgürtel, besetzt mit Edelsteinen.
Aus dem vierten Thore ließ heraus er sie treten, stellte ihr wieder zu ihren Prachtmantel.
Aus dem fünften Thore ließ heraus er sie treten, stellte ihr wieder zu ihr Halsgeschmeide.
Aus dem sechsten Thore ließ heraus er sie treten, stellte ihr wieder zu ihre Ohrringe.
Aus dem siebenten Thore ließ heraus er sie treten, stellte ihr wieder zu die große Krone ihres Hauptes.

Auf S. 58 des Schrader'schen Buches (die Höllenfahrt der Istar, ein altbabylonisches Epos, nebst Proben altassyrischer Lyrik) lesen wir Folgendes: Die epische Haltung des Ganzen drängt sich dem Leser auch nur bei oberflächlicher Lektüre auf. Wiederkehrende Wendungen, wie: »that den Mund auf und sprach« und ähnliche zeigen durchaus epischen Ton. Auch die sonstige Uniformität der Rede und Schilderung ist durchaus in epischer Manier. Die Frage, ob die Semiten ein Epos gehabt haben oder ob sie überhaupt fähig gewesen, ein solches zu schaffen, ist

hiermit definitiv beantwortet, und wenn man sich dazu der Aehnlichkeit erinnert, welche Schilderungen, wie die vorstehenden, mit solchen haben, denen wir in den urgeschichtlichen Erzählungen des Alten Testaments, z. B. in Abschnitten wie 1. Mos. 18. 19 u. a. begegnen, so wird man diese Fähigkeit auch als eine allgemein semitische schwerlich hinfort in Anspruch nehmen. Aber eine andere Frage ist die, wie es denn gekommen, daß lediglich die babylonischen Semiten und nicht zugleich die Aramäer, Hebräer und insbesondere nicht die Araber es zu wirklicher epischer Darstellung gebracht haben?*) Hier scheint es uns kaum möglich, sich dem Schlusse zu entziehen, daß die faktische Ausbildung jener Fähigkeit ihren Grund hat in dem Zusammentreffen der babylonischen Semiten mit jenen vor ihnen in Babylon ansässig gewesenen Bewohnern turanischer Abkunft, denen sie insbesondere die Schrift und die Mythologie entlehnten. Wie erfahrungsgemäß im Alterthume ein Volk ohne ausgebildetere Mythologie sich nicht findet, so suchen wir epische Dichtung im engeren Sinne bei den vom babylonischen Einflusse völlig unberührt gebliebenen Arabern fast ganz vergeblich. Und wiederum sehen wir bei den Semiten, welche durch das Anderssein des Babylonismus hindurchgegangen sind, insbesondere den Hebräern, epische Dichtung in der Form der Kunsterzählung in weit

*) Der Araber, will er epische Poesie schreiben, kann es nicht weiter als bis zur gereimten Prosa der Makame bringen. Da stehen die alten Hebräer der epischen Poesie doch etwas näher. Ueber die Lyrik sind die Hebräer und Araber nicht hinausgekommen. Die dramatische Poesie bei den Hebräern ist (im Hohen-Liede) nichts als eine Vereinigung lyrischer (erotischer) Gedichte, ähnlich wie die Makame der Araber aus einer Vereinigung reimender Gedichte in Prosaform besteht.

Digitized by Google

ausgeprägterer Gestalt uns entgegentreten. Dennoch aber ist auch bei ihnen dieser epische Trieb um so weniger zur Entfaltung gelangt, je mehr sie unter dem reinigenden und läuternden Einflusse der Offenbarungsreligion der Lebendigkeit der mythologischen Anschauungen im Laufe der Zeiten verlustig gingen. Um so mehr haben wir uns Glück zu wünschen, daß uns in dieser altbabylonischen Erzählung ein Stück semitischer Epik überliefert ist, welches wenigstens von der Fähigkeit der Semiten, unter günstigen Umständen eine epische Poesie zu entwickeln, ein unwidersprechliches Zeugnis giebt.

Die Kunstform des Gedichtes angehend, drängt sich jedem Leser sofort die rhythmische Gliederung der einzelnen Verse auf. Unverkennbar ist auch bei diesem Stücke der eigenthümlich semitische Parallelismus der Versglieder. Wie nur irgend in der hebräischen Poesie ist derselbe bald ein gedanklicher (synonymer, antithetischer, synthetischer), wie 1, 4, 8, 9, 17—19 u. s. w., theils ein rein rhetorischer oder rhythmischer (?) wie 2, 3, 5, 6, 7, 10—16 u. s. w. Es ist diese Kunstform eine bis zu dem Grade bewußte gewesen, daß — gewiß nach alten Vorlagen — das Gedicht auch so, d. h. nach den Parallelgliedern, also stichisch, geschrieben war, genau wie im A. T. Stücke wie 5. Mos. 32. Leider scheint in der uns erhaltenen Abschrift auf dem Thontäfelchen des Britischen Museums dieses dermalen nur für den Avers durchgeführt zu sein; denn nur für dieses macht Lenormant in seiner Copie diese stichische Gliederung kenntlich.

Betrachten wir sodann den Inhalt des Stückes noch etwas näher, so zieht hier zuvörderst die Schilderung des Hades und des Lebens darin unsere Aufmerksamkeit auf sich. Bekanntlich sind uns auch im A. T., insbesondere

in dem denkwürdigen Stücke Jer. 14, 9—21, Schilderungen des Zustandes der Abgeschiedenen im Scheol erhalten. Auch dort erscheint der Scheol durchaus nicht als ein Aufenthalt ohne all und jedes, ohne ein irgendwie beschaffenes Leben. Immerhin sind jene Schilderungen doch noch himmelweit verschieden von der Anschaulichkeit und concreten Lebendigkeit, mit welcher hier der Zustand und das Treiben im Hades uns vorgeführt wird. Der Ort des Aufenthaltes selber öde und wüst wie der eines unbewohnten Hauses oder Gemaches, in welchem daher — übrigens ganz wieder durchaus in Analogie mit dem A. T. — der Staub eine große Rolle spielt: Staub bedeckt die Thüren und das Getäfel der Wände (v. 11), Staub ist die Nahrung seiner Bewohner (v. 8). Es ist derselbe nicht minder ein Ort der Verwesung (v. 1. 4) und des Dunkels (v. 9 vgl. Hiob 10, 21). In einer merkwürdigen Uebereinstimmung mit der klassischen Vorstellung von dem Gebiete des Hades begrenzenden Acheron befindet sich unsere Dichtung in ihrer Vorstellung mit einem Wasser, welches, wie dort vom Charon, so hier von einem »Wächter« bewacht wird. Auch ersehen wir aus der merkwürdigen Stelle v. 34—36, daß es in der Unterwelt verschiedene Abtheilungen gab, je nach dem sittlichen Thun der Abgeschiedenen während ihres Lebens auf der Oberwelt. Unter allen Umständen werden wir uns Abtheilungen für die Guten und die Bösen in der Unterwelt zu denken haben; vielleicht noch besondere Unter-Abtheilungen in verschiedene Gruppen von Verbrechern u. s. w. Von dem sonstigen Leben der Abgeschiedenen in der Unterwelt erfahren wir nichts. Lediglich das Treiben der Götter in diesem Reiche des Schattens wird uns vorgeführt. Dasselbe ist ganz wie in der griechischen Mythologie ein concret menschliches. Die Götter unterhalten sich

mit einander, freuen sich, ärgern sich und ereifern sich wie nur irgend die Menschen auf Erden. Die Fürstin der Unterwelt hat ihre Untergebenen wie ein irdischer Fürst oder eine irdische Fürstin. Deutlich erhellt aus dem Abschnitt, der uns von den Berathschlagungen, Beschlüssen und Maßnahmen der Götter der Oberwelt (des Sonnengottes, des Mondgottes, des Götterkönigs Jah) berichtet, daß die Königin durchaus nicht ein unabhängiges Regiment führte, vielmehr den Anordnungen der Götter der Vorwelt sich zu fügen hatte. Auch dieses hat seine Analogie in der Mythologie der Griechen. Schließlich sei auch noch darauf als etwas immerhin auffallendes hingewiesen, daß nach dem unmißverständlichen Wortlaut unserer Partie der Obergott sich für einen bestimmten Zweck einen dienenden Geist ohne weiteres bildet und schafft (den Assunamir). Derartiges setzt eine specifisch orientalische Phantasie voraus; in der klassischen Mythologie möchte sich kein Analogon hierfür aufzeigen lassen.

Es erhebt sich die Frage nach dem Alter des denkwürdigen Stückes. Da das Thontäfelchen, wie die Unterschrift an die Hand giebt, aus der Bibliothek des Königs Sardanapal (Asurbanipal), welcher 667—626/625 regierte, stammt, vermuthlich auf Befehl dieses Königs angefertigt wurde, so ist der Terminus ad quem die Zeit rund 650 vor Chr. sicher gegeben. Nun aber versteht es sich schon von selbst, daß die Inschriften der Thontäfelchen, welche der König anfertigen und in seiner Bibliothek aufstellen ließ, nicht eben erst zu seiner Zeit sämmtlich concipirt wurden; daß sie vielmehr vielfach auf ältere Dokumente zurückgehen. Und dafür haben wir den ganz äußerlichen und handgreiflichen Beweis, daß sich wiederholt auf diesen Täfelchen und zwar an Stellen, welche dermalen nicht

beschrieben sind, z. B. H. Rawl. (the cuneiform inscriptions of Western Asia, ed. 69 H. Rawlinson und Edw. Norris t. II) Bl. 16, Z. 39, 41, 48, 53, 56, 62 u. ö., mit kleinerer, gewissermaßen Anmerkungsschrift die Bemerkung angebracht findet ḫi-ti, d. i. wie schon Oppert richtig erkannt hat, חבא s. hebr. הָבוּא »verborgen«, »unbekannt«, »verlöscht«, womit der Abschreiber andeutete, daß er den ihm vorliegenden Text nicht mehr enträthseln konnte, sei es, daß er verderbt, sei es, daß er völlig verlöscht war. Er hatte also auf jeden Fall schon ältere Exemplare vor sich, nach denen er seine Copien für die Bibliothek Sardanapals fertigte. Findet sich nun auch in unserem Falle dieses »ḫiti« im Texte nicht; so schließt doch dieser Umstand die Annahme höheren Alters auch bei diesem Stücke nicht aus. Es ist zudem völlig unwahrscheinlich, daß dieses so ganz eigenthümliche Geistesproduct sollte erst in einer Zeit von gelehrter Schriftstellerei, wie die Sardanapals war, entstanden sein. Es wird das Angedeutete aber noch directer an die Hand gegeben. Unsere Legende gehört, wie schon oben bemerkt wurde, zu dem Kreise jener Istubar-Erzählungen, von denen auch der chaldäische Sintfluthbericht nur einen Theil bildete; wie ja in diesem Sintfluthberichte selber ganz wie in unserem Stücke von dem »Land ohne Heimkehr«, sowie von dem »Genius der Hölle« die Rede ist. Auch des »Sohnes des Lebens«, dessen unser Stück am Schlusse gedenkt, geschieht in den Iztubar-Legenden, die mit der Sintfluthgeschichte eng zusammenhängen, des Näheren Erwähnung (s. G. Smith, an account ect. p. 2). Gehört unsere Epopöie demselben epischen Sagenkreise an, wie jene Erzählungen, so wird sie auch derselben Zeit ihre Entstehung verdanken. So fragt sich denn: in welche Epoche sind diese letzteren Legenden hinaufzurücken? Für

die Beantwortung giebt eine Instanz ab der Umstand, daß die betreffenden Täfelchen nach Smith's Angabe für den Originaltext auf die altbabylonische Stadt Arku, das ist das biblische Erek, das heutige Warka als auf ihren Ursprungsort hinweisen; weiter, daß der Text der Täfelchen, welcher sonst im gewöhnlichen assyrischen Cursiv concipirt ist, untermischt ist mit Charakteren von dem archaistischen Typus, woraus erhellt, daß der assyrische Copist jene Zeichen ihrer Bedeutung nach nicht mehr kannte oder sie jedenfalls nicht durch entsprechende Zeichen wiedergeben konnte, was darauf schließen läßt, daß die Originaltäfelchen theilweise in einer Zeit concipirt wurden, welche von der des Abschnittes beträchtlich abstand und in welcher man noch andere Zeichen als die später gebräuchlichen, theilweise im Gebrauch hatte. Sodann weisen die Täfelchen mehrfach Glossen auf, welche aber nach Smith's Angabe bereits noch vor ihrer assyrischen Handschrift in den Text gedrungen gewesen sein müssen, was auf ein sehr hohes Alter des Originaltextes zurückschließen läßt. Dasselbe gelte von den Varianten der verschiedenen Exemplare (es existiren drei verschiedene Copien eines und desselben Textes). Wenn Smith aus einer Vergleichung des Sintfluthtextes mit Texten der Regierung des babylonischen Königs Sargon I, welche den Text des Sintfluthberichtes als den älteren erscheinen lasse, glaubt schließen zu können, daß der Text des letzteren jedenfalls nicht jünger sei als das 17. Jahrhundert v. Chr., so scheint uns diese genaue Fixirung des Terminus ad quem zwar etwas kühn, zumal das Zeitalter des genannten Königs selber sich nicht genau feststellen läßt. Immerhin steht auch nach unserer Ansicht nichts der Annahme entgegen, daß die babylonischen Originaltexte noch bis ins zweite Jahrtausend vor Christus

hinaufreichen. ßDa die in diesen Texten codificirten Sagen noch weit älter sind, versteht sich dabei von selbst und wird bestätigt durch den Umstand, daß schon die Hebräer bereits im zweiten Jahrtausend bei ihrer Auswanderung aus Babylonien, aus Ur in Chaldäa, diese Sagen mitbrachten. Unter allen Umständen haben wir es — das dürfte mit Evidenz aus dem Ausgeführten hervorgehen — bei dem uns beschäftigenden epischen Stücke mit einer Litteraturperiode zu thun, welches zu den ältesten Ueberbleibseln des gesammten semitischen Schriftthums gehört und seiner Niederschrift nach jedenfalls mit den frühesten Stücken des Alten Testaments auf einer Linie steht.

Wer der Mann war, der die Sagen in die vorliegende Form brachte, ob überhaupt einer, ob es mehrere waren, darüber wissen wir ebenso wenig etwas, wie über die Verfasser der großen urgeschichtlichen Darstellungen der Israeliten; auch nur Vermuthungen darüber anzustellen, verbietet die Lage der Dinge. Es ist uns überhaupt kein einziger Name eines Schriftstellers überliefert*). Lediglich die Namen der Abschreiber, der königlichen Kanzlisten oder Sekretäre sind uns ab und zu überkommen, so auf den

*) Seitdem Obiges geschrieben wurde, ist auch nach dieser Seite hin unsere Kenntnis in erfreulichster Weise ergänzt. G. Smith hat gemäß dem »Ausland« 1873 No. 25 S. 498 während seiner Anwesenheit in Mesopotamien den Gedenkstein eines altbabylonischen Königs Merodach-Baladan c. 1300 v. Chr. mit einer Inschrift aufgefunden, die Urkunde über die Schenkung eines Grundstückes an einen gewissen Nabu-nadin-achi für von demselben zu Ehren des Königreiches und der Götter gedichtete Lobgesänge enthaltend. Hier wäre uns der Name eines altbabylonischen Dichters überliefert. Vielleicht sind wir mit der Zeit so glücklich, auch noch den Namen des Verfassers der einen oder der anderen der großen epischen Dichtungen zu erfahren.

datirten Täfelchen Sargons, aus denen wir zugleich ersehen, daß das Amt eines Schreibers mitunter erblich in einer Familie war. Ein solcher Schreiber führte den Namen musutti duppi השטר דקי. War ein solcher, wenigstens mitunter, zugleich auch Verfasser von Schriften? — Solchen historischen Inhaltes wahrscheinlich; ob aber auch dichterischer? — schwerlich!

Assyrischer Königspsalm.

Frende des Herzens, Uebung des Rechtes, Orakelertheilung ....
der Stadt Asur gewähre!
Ferne Tage, ewige Jahre, eine starke Waffe, ein langes Leben,
viele Tage der Ehre, Vorherrschaft unter den Königen,
verleih dem König, dem Herrn, der dieses seinen Göttern darbrachte!
In großer, zahlreicher Menge seinem Reiche Bewohner verleihe!
Gut das Leben er vollende; über die Könige der Herrschaft
das Königthum der Nationen, zu hohem Alter es gelange!
Zu der Gewährung dieser Wünsche: hierzu möge ein Land mit Silberhimmel,
mögen Altäre, mögen Segensgüter zu ihrer Nahrung,
und süße Lust, sie zu beseligen, ihnen zu Theil werden!
Einhalt des Kummers und des Jammers wird nahen —
bei den Göttern, die in Assyrien wohnen!

Assyrisches Bittgebet No. 1.

Gott du mein Schöpfer, meine Arme ergreife,
meines Mundes Hauch leite, meine Hände — sie leite,
O Herr des Lichtes!

Assyrisches Bittgebet No. 2.

Herr, deinen Diener laß nicht sinken!
In den Wassern der tosenden Fluth
seine Hand ergreife!

Assyrischer Bußpsalm.

Strophe.

Herr, meiner Vergehungen sind viel,
groß sind meine Sünden!
Der Herr in seines Herzens Grimm,
häufte Schmach auf mich;
der Gott in seines Herzens Strenge.

Gegenstrophe.

Istar ließ sich nieder auf mich,
machte bittern Kummer mir.
Zu Boden warf ich mich —
Niemand erfaßte meine Hand;
laut schrie ich —
Niemand hörte mich!

Bitte um Sündenvergebung.

O Sonne! auf dein Geheiß
werde seine Sünde gesühnt,
werde sein Vergehen getilgt!

Assyrischer Lehrpsalm.

Der nicht fürchtet seinen Gott,
wird dem Rohr gleich abgeschnitten.
Wer die Istar nicht verehret,
deren Körperkraft dahin siecht,
gleich dem Stern des Himmels zieht er ein den Glanz,
gleich Wassern der Nacht verschwindet er.

Assyrischer Hymnus No. 1.

Strophe.

In dem Himmel wer ist erhaben?
Du allein, du bist erhaben.
Auf Erden, wer ist erhaben?
Du allein, du bist [erhaben].

Gegenstrophe.

Dein hehres Gebot wird im Himmel verkündet —
die Götter werfen sich nieder.
Dein hehres Gebot wird auf Erden verkündet —
Die Genien küssen den Boden.

Assyrischer Hymnus No. 2.

Dein hehres Gebot:
»wer will (mich) belehren?
»wer will es (mir) gleich thun?«
Unter den Göttern, deinen Brüdern,
deines Gleichen hast du nicht!

Assyrischer Hymnus No. 3.

Adar, o Herr, Sohn Bab's,
wer ist [dir] zu vergleichen?
Deine Macht verlierst du nicht!

Der Gesang von den sieben Geistern.

Strophe.

Sieben sind sie, sieben sind sie,
in des Meeres Tiefe sieben sind sie;
in des Himmels Aether sieben sind sie,
in dem Meer tiefinnen ihre Geburt!

Gegenstrophe.

Nicht männlich sind sie, nicht weiblich sind sie,
ein Weib nehmen sie nicht, einen Sohn haben sie nicht,
Ordnung und Sitte kennen sie nicht,
Gebete, Wünsche, erhören sie nicht.

Schlußstrophe.

Sieben sind sie, sieben sind sie,
die sieben Adisina sind sie!

Assyrischer Zauberspruch No. 1.

Die Hexe zur Rechten sich setze,
die Linke lasse sie frei!
Die Knoten der sieben Adisina knüpfe,
das Haupt des Kranken umwinde,
die Seite des Kranken umwinde,
seine Glieder gleichwie mit Fesseln,
an sein Lager dich setze,
mit dem Wasser der Verjüngung bespreng' ihn!

Assyrischer Zauberspruch No. 2.

Zur Nachtzeit einen Spruch auf guter Tafel
auf das Lager zu den Häupten des Mannes,
des siechen, den
mögest du legen!

Zweites Capitel.

Die sylbenzählenden Verse der Indogermanen.

§ 8. Aelteste Verse der Iranier.

In des Verfassers Aufsatze »Zur vergleichenden Metrik der indogermanischen Völker« (Kuhn's Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung 9 S. 437 ff. 1860) heißt es: Es ist eine wohl allgemein bekannte Thatsache, daß den indogermanischen Völkern ihre ältesten Mythen und Sagenstoffe identisch sind, dieselben Sagenstoffe, welche den Inhalt der frühesten Poesie bilden. Namentlich sind es da Lichtgottheiten und Riesen und Drachen, die in allen religiös-epischen Liedern der Inder, Iranier, Germanen und Griechen gefeiert werden. Wie verschieden sich auch die Namen bei den Völkern des Ostens, Westens und Nordens gestaltet haben, wie namentlich auch die Göttergestalten durch Anthropomorphismus zu menschlichen Helden geworden sind, so ist es doch der Wissenschaft der letzten drei Decennien gelungen, die historische Einheit zu erkennen. Wenn lange vor der Zeit des ausgebildeten Epos die alten Nomoi des Chrysothemis und des Pamphos den Kampf des Apollo mit Python, des Zeus mit den Titanen und Giganten besangen, so sind dies stofflich dieselben Dichtungen, wie die altindischen vom Kampfe des Indra mit Ahi, Bala und Vritra, wie die altiranischen vom Kampfe

des Thraetono mit Azhi dahâna und des Kereçaspo mit Azhi çravaro, wie die altgermanischen vom Streite des Donar mit den Riesen, des Siegfried mit den Nibelungen und den Drachen. Auch die Italiker kennen denselben Sagenstoff, der sich hier in dem Kampfe des Herkules-Sancus mit Cacus, dem Kuhräuber, versteckt hat. Es ist kein Zweifel, daß alle diese späterhin getrennten Völker die angedeuteten Sagenstoffe ihrer ältesten Lieder aus den alten Ursitzen mitbrachten.

Nicht fern liegt nun die Frage: Wenn die Indogermanen den Inhalt ihrer ältesten Poesie vielfach gemeinsam haben, haben sie nicht vielleicht auch eine gemeinsame Form ihrer ältesten Poesie gemeinsam gehabt, die sich in der Urheimat entwickelt und in den neuen Sitzen modificirt hat, doch so, daß der gemeinsame Ausgangspunkt noch zu erkennen ist? Es dürfte diese Frage, im Fall sie sich mit Ja beantworten ließe, zu einem der vergleichenden historischen Grammatik analogen Gebiete führen, zu einer vergleichenden Metrik der indogermanischen Völker. Die Metrik ist zwar eine ungleich beschränktere Disciplin als die Grammatik; und so würde auch eine vergleichende indogermanische Metrik im besten Falle nur zu einer kleinen Zahl von metrischen Formen, nämlich zu den ursprünglichsten und somit unentwickeltsten führen können; aber es würde sich nicht leugnen lassen, daß wir hiermit eine höchst bedeutungsvolle Grundlage für die Erkenntnis des weiteren Fortschrittes erhalten, den die metrische Kunst auf den späteren Stufen der Poesie gemacht hat.

Wir haben uns hierbei über das Wort »Metrum« zu verständigen. Gar oft wird der Satz geltend gemacht, daß es Poesien giebt, welche kein Metrum, sondern nur einen Rhythmus haben; aber dergleichen Behauptungen beruhen

auf unklaren Vorstellungen, die man mit diesen Wörtern verbindet. Rhythmus und Metrum ist auf dem Gebiete der Poesie nichts anderes, als Rhythmus, insofern dieser nicht bloß in Tönen oder in der Bewegung des Körpers, sondern in den Worten der Sprache, in der Lexis seinen Ausdruck findet. Zum Begriffe des Rhythmus gehört ein Zweifaches, einmal die Gleichheit, zweitens die Hervorhebung dieser einzelnen Zeitabschnitte als selbstständiger Gruppen durch den Ictus. Beides muß auch in der Sprache zur Erscheinung kommen, wenn diese der Träger des Rhythmus werden und wenn sie Metrum sein soll. Beide Momente suchen sich nun an die in der Sprache vorhandenen Eigenthümlichkeiten anzuschließen: die Ordnung in den aufeinander folgenden rhythmischen Zeitabschnitten an die der Sprache bestehende Zeitdauer der einzelnen Sylben, der Ictus an den in der Sprache bestehenden Wortaccent. Aber keine Poesie läßt gleichzeitig der Sylbenquantität und dem Wortaccente dieselbe Berechtigung zu Theil werden. Die griechische Metrik unterwirft lediglich die prosodische Sylbenbeschaffenheit dem Rhythmus und vertheilt den Ictus unabhängig von dem Wortaccente nach einem freien künstlerischen Principe, während die altgermanische Poesie ohne Berücksichtigung der Sylbenquantität an dem Wortaccente als dem Träger des rhythmischen Ictus festhält. Man kann deshalb von einer accentuirenden und einer quantitirenden Metrik reden. Es läßt sich aber auch denken, daß eine Poesie die Sprache nach einem völlig freien Principe dem Rhythmus unterwirft, bloß auf die Zahl der Sylben Rücksicht nimmt und sich weder in der Zeitdauer der rhythmischen Abschnitte an die Sylbenquantität, noch im Ictus an den Wortaccent bindet, und somit würde zu dem quantitirenden und accentuirenden noch ein bloß sylbenzählendes Princip der Metrik hinzukommen.

Wer mit der Veden-Metrik nur einigermaßen bekannt ist, der wird dieser bei den iranischen Avesta-Versen gedenken.

Die Zahl der Kola, deren sich die Veden-Metrik bedient, ist beschränkt auf das Dimetron, Trimetron und das katalektische Trimetron, die sich sämmtlich jedes als ein im Anfange bloß sylbenzählendes, im Auslaute diiambisches Oktosyllabon, Dodekasyllabon und Hendekasyllabon darstellen.

. . . . . ⏑ – ⏑ – Dimetron
. . . . . ⏑ – ⏑ – Trimetron
. . . . . ⏑ – ⏑ katal. Trimetron.

Ein jedes Kolon ist durch strenge Wortcaesur von dem vorausgehenden und dem nachfolgenden abgeschlossen. Wo möglich bilden auch die in ihm enthaltenen Worte einen selbstständigen Satz oder einen zusammengehörigen Theil des Satzes. Ein ferneres Gesetz ist die strophische Gliederung. Die Veden-Poesie kennt keine stichischen Metra, wie sie im Epos und dem dramatischen Dialoge der Griechen vorliegen, sondern nur Strophen. Wir haben zwei Classen von Strophen zu unterscheiden: drei, vier oder fünf Kola werden zu einer einheitlichen, durch strenge Interpunction gesonderten Strophe vereint. Die zweite Strophenclasse sind diejenigen, in welchen verschiedene Kola, Dimetra und Trimetra, zu einer Strophe verbunden werden. Wie sich bei den Griechen ein Hexametron, Pentametron, und im trochäischen, iambischen und anapästischen Metrum je zwei Kola ohne Zulassung des Hiatus zur höheren Einheit des Verses zusammenschließen, so steht auch in den Veden der Begriff des Verses als höhere Einheit über den Kola. Innerhalb des tetrakolischen Strophe schließen sich je zwei und zwei näher an einander und bilden einen Vers. Am

Ende des zweiten Kolon, aber nicht am Ende des ersten ist jeder Hiatus gestattet; mit dem Ende des Verses ist die diiambische Prosodie eine stets nothwendige.

Die Doctrin der einheimischen indischen Grammatiker geht vom Begriffe der Strophe aus: nur für diese hat sie eine feste Terminologie gewonnen. Wir geben aus Colebrooke eine Uebersicht der Strophen, die wir nach den oben gewonnenen Grundsätzen classificiren.

I. Einfache Strophen.

Dimetra.

Gāgatrī
. . . . , . ⏑ –
. . . . , . ⏑ –
. . . . , . ⏑ –

Anuṣṭubh
. . . . , . ⏑ –
. . . . , . ⏑ –
. . . . , . ⏑ –
, . . . , . ⏑ –

Pankti
. . . . , . ⏑ –
. . . . , . ⏑ –
. . . . , . ⏑ –
. . . . , . ⏑ –
. . . . , . ⏑ –

Trimetra.

Jagatī
. . . . , ... , . ⏑ –
. . . . , ... , . ⏑ –
. . . . , ... , . ⏑ –
. . . . , ... , . ⏑ –

Katalektische Trimetra.

Virāǧ
. . . . , ... , ⏑ – ⏑
. . . . , ... , ⏑ – ⏑
. . . . , ... , ⏑ – ⏑

Triṣṭubh
. . . . , ... , ⏑ – ⏑
. . . . , ... , ⏑ – ⏑
. . . . , ... , ⏑ – ⏑

II. Zusammengesetzte Strophen.

2 Dimetra, 1 Trimetron.

Ušṇih . . . . , . –⏑–
. . . . , . –⏑–
. . . . , ... , . –⏑–

2 Dimetra, 1 Trimetron, 1 Dimetron.

Brihatī . . . . , . –⏑–
. . . . , . –⏑–
. . . . , ... , . –⏑–

1 Trimetron, 1 Dimetron, 1 Trimetron, 1 Dimetron.

Sotabṛihatī . . . . , ... , . –⏑–
. . . . , . –⏑–
. . . . , ... , . –⏑–
. . . . , . –⏑–

Die weiteren Entwicklungsstufen liegen uns nicht vor, uns ist bloß das letzte Resultat bekannt. Mit Ausnahme einer einzigen Form, die man aus der Vedenmetrik für das Epos beibehalten hat (Anušṭubh, als episches Metrum Çloka genannt), sind die Metra der späteren Poesie zu völlig quantitirenden geworden. Contraction und Auflösung, sowie die bei griechischen Metrikern sogenannte asynartetische Bildung hat sich geltend gemacht. Die beliebteren Formen sind die logaödischen; ja, außer den daktylischen Metren scheint auch noch der päonische Rhythmus Eingang gefunden zu haben. In der uns vorliegenden Poesie sind die oben charakterisirten Kola meist zu isometrischen Strophen verbunden, welche oft ganz den Eindruck der bei den Alexandrinern und Römern üblichen Strophenbildung machen. Doch darf wohl angenommen werden, daß diese Poesie, die nicht tiefer als die letzten Jahrhunderte der vorchristlichen Zeit zurückgeht, eine weit reichere und künstlichere Gestaltung des Strophenbaues in einer uns nicht vorliegenden Litteraturepoche in der Lyrik und Dramatik

Digitized by Google

vorausging. Wir können bloß den Ausgangs- und den Endpunkt der Entwicklung zusammenfassen: Im Anfange noch ein Kampf zwischen sylbenzählender und quantitirender Metrik, am Ende ein völliger Sieg des quantitirenden Princips und eine prosodische Metrik ähnlich wie bei den Griechen. Und wenn in dieser späteren Zeit das Anuštubh-Metrum der Veden als epischer Çloka seine Geltung bekommen hat, so hat sich auch dieses von den laxen Normen der Vedenmetrik zu ganz bestimmten, wenn auch mannigfachen Formen, herausgebildet. Der Çlokavers ist nicht ein lyrisches Metrum wie der Anuštubh, sondern mit geringen Ausnahmen für die Lectüre und die Recitation bestimmt, und so würde ein aus bloßen iambischen Füßen bestehender Çloka zu monoton sein. Deshalb wird auch der Diiambus am Schlusse des ersten Kolons vermieden und statt dessen der unrhythmische Antispast angenommen. Es ist derselbe Trieb, welcher in der Poesie der griechischen Choliambendichter dem iambischen Trimeter einen antispastischen Schluß verlieh.

Die heilige Avesta-Litteratur ist zwar viel späteren Ursprungs als die Veden-Litteratur, aber wir wissen, daß auch die spätere Zeit oft noch das Alte in ursprünglicher Reinheit bewahrt hat. Der größte Theil des Avesta ist in Prosa geschrieben; zuerst hat Westergaard in seiner Ausgabe 1852 einen nicht gerade kleinen Theil des Jaçna nach Angabe der Handschriften als Verse und Strophen drucken lassen. Schon vorher hat der Verfasser des vorliegenden Aufsatzes gesehen, daß einzelne Partieen metrisch waren. Ich erkannte namentlich eine dem indischen Anuštubh analoge metrische Form in einer Partie des Avesta, die sich durch den Inhalt vor dem übrigen wesentlich unterscheidet und die Reste altepischer Poesie enthält, die alten Sagen von Jima und den Drachentödtenden Helden, freilich in einer

Beziehung zu den neuen Dogmen der Zarathustra-Religion. Und obwohl die darauf erscheinende Ausgabe Westergaard's gerade diese Stelle als Prosa gab und nur im zweiten Theile des Jaçna, den sogenannten fünf Jâthas nach Versen und Strophen abtheilte, so bin ich doch der Ueberzeugung geblieben, daß jene epische Stelle des Zend-Avesta die ursprünglichsten und ältesten Metren hat. Doch worin besteht die Metrik des Avesta? Hierüber hat meines Wissens, außer einem jedenfalls vom Richtigen noch fern bleibenden Versuche Martin Haug's noch keiner der Zendphilologen gehandelt, und so wird es zu entschuldigen sein, wenn ein Unberufener von keinem anderen als von einem metrischen Standpunkte einen neuen Versuch unternimmt, jenen Gegenstand zu erläutern und hierdurch wenigstens die Frage anzuregen. Für die Richtigkeit meiner Bemerkung will ich nicht einstehen, doch möchte ich die Blicke der Fachmänner auf dieses höchst interessante Thema hinlenken und sie zu einem weiteren Eingehen in diese interessante Untersuchung auffordern: »Nonam post hiemem, nonam post denique messem quam coepta est...«, mithin habe ich die schon von Valerius Catullus verlangte legitime Frist eingehalten.

Die Zendmetra stehen zu den vedischen in derselben Beziehung wie die Sprachen der beiden Völker zu einander. Dieselben Kola, dieselben Combinationen der Kola zu Strophen, wie sie in den Veden vorliegen (auch im Avesta gehen die Strophen bis zu den pentastichischen). Die Gesänge des jüngeren Jaçna sind nach der Verschiedenheit des Metrums geordnet, die einzelnen fünf Abtheilungen haben jede einen besonderen Namen, z. B. Anuhavaiti, Namen, in denen wir wahrscheinlich einen letzten Rest der metrischen Disciplin des Zend-Avesta zu erblicken haben,

von der in den alten Commentaren zu Avesta des Näheren die Rede gewesen sein wird.

Der eigenthümliche Unterschied besteht zwischen Avesta und Veda-Metrik darin, daß, während die sylbenzählenden Verse des Veda im Ausgange prosodische Bestimmtheit und iambisches Metrum haben, daß die entsprechenden Avesta-Verse auch noch im Ausgange von prosodischer Bestimmtheit frei sind. Ich wenigstens habe sie nicht entdecken können, ebenso scheint auch auf einen Zusammenhang des Verses mit einem bestimmten Wortaccente nichts hinzudeuten. Soviel kann man wissen, daß von den sechzehn Sylben des epischen Avesta-Verses abwechselnd die eine rhythmische Hebung, die andere Senkung ist. Aber ob wie bei dem entsprechenden Verse des Veda die Senkung, oder ob die Hebung vorangeht, das weiß man nicht. Ich habe angenommen, daß die Hebung vorangeht, der Vers also nicht als iambischer, sondern als trochäischer, vom schweren Takttheile beginnender aufzufassen ist. Fr. Allen (Cincinnati) in A. Kuhn's Zeitschr. f. vergl. Sprachwissenschaft 1879 S. 559 sagt: »Die sylbenzählende Metrik findet sich in reiner und unmodificirter Gestalt nur noch bei dem iranischen Stamme. Die verschiedenen Metra der Zend-Avesta sind sämmtlich aus diesem Principe geflossen: die Reihen haben eine bestimmte Sylbenzahl und schließen mit dem Wortende, werden auch nach bestimmten Schemen zu Strophen vereinigt, aber ohne jede Beziehung auf Wortbetonung oder Quantität.« Auch die neuesten Untersuchungen (Karl Gelder »über die Metrik der jüngeren Avesta« 1877) haben dies durchaus bestätigt . . . Es fragt sich nun, wie dieser Vers vorgetragen wurde. Und hier haben wir uns vor der irrigen Meinung zu hüten, daß die Zendgedichte, weil sie nur nach sylbenzählender Art gebaut sind, deshalb keine

rhythmische Eintheilung der Reihen, keine Arsis und Thesis gehabt haben . . . Die Zählung der Sylben, wenn sie auch für den Dichter beim Bau des Verses das maßgebende war, kann unmöglich das Hauptmoment beim Vortrage gewesen sein. Die Zendverse, wie alle anderen, müssen einen Rhythmus gehabt haben, und das Wesen des Rhythmus besteht in einem nach bestimmten Zeitintervallen wiederkehrenden Nachdruck. Mit Recht legt Westphal hierauf Gewicht. »Der Rhythmus aber muß in der Avesta-Prosa geherrscht haben, denn wozu wäre sonst die Gleichförmigkeit der Sylbenzahl, der Caesur und der Versanzahl in der Strophe so genau beachtet?« Entschieden hat sich Geldern geirrt, indem er den Zendgedichten den eigentlichen Rhythmus abspricht. »Ich habe, sagt Geldern, aus den statistischen Zahlenergebnissen die feste Ueberzeugung gewonnen, daß weder in der Sylbenmessung noch in der Vertheilung von betonten und unbetonten Sylben ein festes Gesetz waltete: ein gleichmäßig wiederkehrender Tonfall, wie eine geregelte Vertheilung von Hebungen und Senkungen auf bestimmte Sylben, bleibt somit für diese Dichtungen gänzlich ausgeschlossen.« Aber das folgt ja gar nicht. Wer sagt uns etwa, daß ein rhythmischer Ictus nur da vorhanden sein könne, wo die Quantität oder der Wortaccent sich darnach richtet? Vielmehr war es eben das Vorhandensein eines Rhythmus, das den Ansatz und den Grund zu jenen Gesetzen der »Sylbenmessung« und der »Vertheilung der betonten und unbetonten Sylben« gab: es sollte nämlich das Gesprochene [oder Gesungene] an das schon vorhandene Schema besser anbequemt werden. Geldern meint ferner, daß Gleichheit der Sylbenzahl und Einförmigkeit des Strophenbaues eine für den primitiven Dichter genügende Grundlage der gebundenen Rede sei. Für den Dichter als Dichtungsprincip,

ja, für den Vortragenden und Zuhörer gewiß nicht. Schon deshalb nicht, weil die Gleichheit der Sylbenzahl, wofern sie nicht durch rhythmisches Gefühl unterstützt wird, für den Zuhörer gar nicht vorhanden wäre. Man weiß nicht, ob man sieben, acht, zehn Sylben hört. So wäre die Gleichheit der Sylbenzahl, wofern sie nicht durch rhythmischen Vortrag unterstützt wird, ganz und gar zwecklos und unnütz, falls diese Reihen nicht durch den Rhythmus in kleinere, dem Ohre leicht faßbare Einheiten — also in Versfüße — getheilt waren. Eine Art Hebungen, nur nicht auf »bestimmte Sylben« vertheilt, hält auch Geldern in der Zendpoesie für möglich. »Es könnte eine bestimmte Anzahl von Hebungen innerhalb der Verszeile streng eingehalten worden sein, und die Normalzahl, falls sie überhaupt vorhanden, kann im achtsylbigen Metrum nur drei gewesen sein. Es ist gewiß nicht zufällig, daß auf die Mehrzahl der Zeilen drei Worte resp. drei Hauptbegriffe, mithin auch drei Hauptaccente fallen.« Also eine Art accentuirender Poesie. Ein Rhythmus aber, bei dem die Icten an keine bestimmte Versstellen gebunden sind, sondern je nach der wechselnden Betonung hin und her springen, ist eben kein Rhythmus. Wie übrigens Geldern die Zendpoesie recitirt wissen will, kann man aus seinen eigenen Worten entnehmen. »Denken wir uns diese Dichtungen nach Art der feierlichen Recitation langsam und eintönig mit vollem Aushalten der Schlußsylben vorgetragen, sollte da einer weder durch den Rhythmus noch durch Reime und Alliteration verwöhnten Zuhörerschaft nicht auch diese einfache Form der Poesie in ihrer strengen Durchführung an das Ohr geschlagen und einen ungewöhnlicheren und erhabeneren Eindruck hinterlassen als jegliche einfache Prosa?«

Soweit ist der amerikanische Gelehrte vollkommen in

Uebereinstimmung mit mir. Der Tübinger Gelehrte setzt hier voraus, daß die Zendverse, um die er sich sehr verdient gemacht, von einer Sprechstimme vorgetragen wurden. Ob dann wohl die Dichtungen des Jaçna als gāthās d. i. ᾠδαὶ bezeichnet sein würden? Man wird bei diesen Gāthās zunächst an die Lieder des Rigveda, nicht an die in langsamer gleichförmiger Rede vorgetragenen Gedichte des Sāmaveda zu denken haben.

Ueber das Princip der Sylbenzählung haben sich mir folgende Gesetze herausgestellt:

1. Ein jeder Diphthong, mag er durch Guna oder durch Epenthese des i oder u entstanden sein, gilt als Eine Sylbe, mit Ausnahme der Combination êê. Der Triphthong, wie aoi, wird zweisylbig ausgesprochen, außer wenn er durch Epenthese entstanden ist wie pavirja. In diesem Falle bilden die Vocale Eine Sylbe. Der Diphthong in armaiti scheint zweisylbig zu sein.

2. Das kurze ĕ gilt nur dann als eine Sylbe, wenn es im Indischen einem Vocale entspricht, nicht aber, wenn es der dem Avesta eigene Hilfsvocal ist. Das dem indischen ṛi-Vocale entsprechende ărĕ des Avesta ist einsylbig.

3. Die Halbvocale j und v können wie in den Veden willkürlich gesprochen werden, also eigene Sylben bilden, w jedoch wird niemals vocalisirt.

4. Die dem indischen sva entsprechende Combination ṇuha ist einsylbig und demnach ṇhva ausgesprochen.

Ich gebe in dem Folgenden zunächst die metrische Partie aus dem ersten Theile des Jaçna, abgetheilt nach Kola, Versen und Strophen.

1. Âat mē acm paiti aokhta | Haomo ashava dūraošo,
azem ahmni, Zarathustra, | Haomo ashava dŭraošo ||

2. ānām fācanoha çpitama, | frāmam hanvaṇvha hvarĕtce
aoimam stamuine çtūidhi | jatha mā[1]) çuoshjanto çtavān. ||
3. Kaçĕthwam parirjo Haoma maskjo | açtvaitjāi hunūha gaetjai[2]), |
kā ahmāi ashis ĕrĕnāvi, | ćit ahmāi gaçat ājaptem? ||
4. jat he puthro uçzajata[3]), | jo Jimo xaeto huathwo
hvahevhaçtemo zātanam, | huarĕ darĕço maskiānam ||
5. jat aekĕrĕnoit[4]) anhe xathrāt | aṅĕrĕshanta paçuvīra |
anhershamanī apaurvarī | hvairjan hvarethem aǵjamanem ||
6. Jimahe kēathrāt[5]) urvahe | noit aoktem āonha noit garĕmem
noit zaurva āonha noit muĭthjus | noit araçko daevodāto ||
7. pancadaça fracaroithe | pita puthraçca raodhaeešva[6])
javata ksajoit huathvo | Jimo Vīvanhvato puthro ||
8. Kacĭthmām bitjo Haoma marjo | açtvaithjāi hunūta gaēthjāi,
kā ahmāi ahis ĕrĕnāvi | ćit ahmāi gaçat ājaptem ||
9. Athwio mam bītjo maskjo | açtvaithjāi hunāta gaēthjāi
hā ahmāi shis ĕrĕnāvi | tat ahmāi gaçat ājaptem ||
10. jat he puthro uçzajata | vīço çurajāo Thraetaono
ja zanat azhim dahākem | thriyafnem thrikaměrĕdhemća[6]) ||
11. khivas ashim hazanhra jaokstīm | ashaojanhem daevīm druǵem
aghem quethabjo druāntem | jam arhaoyactamaa drugem ||
12. fracakĕrĕntet anromainjus | aoi jām açtvaitīm gaetham
mahrkāi arhahe gaīthanam ||
13. Kaçĕthwam thritjo Haoma maskjo | actvaithjāi hunūta gaethjāi |
kā ahmāi ashis ĕrĕnavi | ćit ahmāi gaçat ājaptem ||
14. thrito Camanâm çevicto | [thritjo mam mayo] a çtvaithjāi hunūto gaethjāi |
hā ahmāi ašhis ĕrĕnāvi | tat ahmāi gaçat ājaptem ||

Digitized by Google

15. jat he puthra uçzajoithe | Urvākškajo Kĕrĕcaçpaçca tbaerjo anjo dāto rāzo [āat] | uoeja upajo Kairio | gava geus uç gadavaro ||

16. jo ǵanat azhīm cravarem | jim açpogarem nĕrĕgarem jim vīshavantem zairitim | jim upairi vis arodhat arctio bĕrĕzat zairitem ||.

Die Handschriften wiederholen zwischen den einzelnen Strophen den Vers 1 oder ähnliches wie āat aonhta, nemo Haomai.

Die Berechtigung, diese Sätze auszulassen, wird mir gewiß ein Jeder zugestehen. In Strophe 2 ist aparaćit und in Strophe 8 kataraćit der Handschriften zu tilgen, wodurch auch der Sinn dieser Verse gewinnt. Strophe 3 und sonst ist gaetajat in gaethjai zu ändern, und gaethi statt gaethā. Strophe 5 mußte in uzazagatā der Handschrift das Augment entfernt werden, während in Strophe 6 das kĕrĕnoit der Handschriften sein Augment erhalten mußte. Endlich war in Strophe 16 vīs arasdhat in vīs raodhat zu ändern. Die Verbindung kšethrāt, urvahī, wo das Substantiv im Ablativ, das Adjectiv im Genetiv steht, ist ja im Avesta legitim, am Ende der Strophe habe ich ća hinzugesetzt. Dunkel bleibt v. 15.

Nach Ferdinand Justi übersetze ich:

1. Ich bin Homa, der allreine, | der den Tod von uns entfernt hält;
wünsch' mich, Spitama, zum Trinken, | lobe mich mit Lobgesängen,
wie des Heilands Freund mich lobet. ||

2. Welcher Mensch hat dich, o Homa, | als der erste angerufen?
Welcher Lohn ist ihm geworden? | Welche Ehre ward zu Theil ihm? ||

3. Diese Segnung ward zu Theil ihm, | dieser Lohn ist ihm geworden, ||

4. daß ein Sohn ihm ward geboren, | Jima xaeta, reich an Heerden,
reich an Weiden, der erlauchte | Heiland aller Menschenkinder, ||

5. daß unsterblich er erschaffen | Vieh und Pflanzen, nicht versiegen,
war nicht Alter, war der Tod nicht, | war nicht Krankheit, Teufels Gabe, ||

6. unter Jima xaetās Herrschaft | war nicht Trockenheit, war nicht die Hitze,
war nicht Alter, war der Tod nicht, | war nicht Krankheit, die die Daevas schufen. ||

7. Funfzehnjährig ging einher dort, | ging der Vater mit dem Sohne,
gleich an Wuchs, so lang' da herrschte | Jima xaeta reich an Heerden,
des Vihvanhat Sohn, des reinen. ||

8. Wer, o Homa, war der zweite | Mensch, der dich auf Erden anrief?
Aonvja hat mich als der zweite | Mensch auf Erden angerufen. ||

9. Welche Segnung ward zu Theil ihm? | Welcher Lohn ist ihm geworden?
Diese Segnung ward zu Theil ihm, | dieser Lohn ist ihm geworden, ||

10. daß ein Sohn ihm ward geboren, | Thraetona aus Heldenstamme,
der den Drachen schlug Dahāka, | mit drei Mäulern, mit drei Köpfen, ||

11. mit sechs Augen, tausend Häuptern, | Geist der Lüge. groß an Stärke,
den da Ahriman geschaffen, | allen Reinen zum Verderben. ||

12. Wer, o Homa, war der dritte | Mensch, der dich auf Erden anrief?
Welche Segnung ward zu Theil ihm? | Welcher Lohn ist ihm geworden? ||

13. Diese Segnung ward zu Theil ihm, | dieser Lohn ist ihm geworden,
daß ihm ward ein Sohn geboren, | Thrita aller Sāma Söhne, ||

14. bester, dem als Söhne sind geboren, | Urvāxajo, Kĕrĕçaspa,
fromm der eine, die Gesetze | festigend, Jüngling der andre, ||

15. Keulen tragend, Locken tragend, | der da schlug den hürnin Drachen,
Menschen fressend, Roß verschlingend, ||

16. Giftig grün, aus dem das Gift floß, | daumensdick, das giftig grüne. ||

Die Avesta-Verse sind sylbenzählend, als Gesang aber folgen sie einem bestimmten Rhythmus. Wir haben die Verse im Rhythmus des trochäischen Tetrameters übersetzt. Der gelehrte Amerikaner Frederik Allen verlangt den iambischen Rhythmus, da die Vedenverse ebenfalls iambisch seien. Ich habe mich für den trochäischen Rhythmus entscheiden müssen. Die Gründe dafür wird das folgende Capitel darlegen.

Drittes Capitel.

Die accentuirenden Verse der Germanen.

§ 9. Die accentuirenden Verse der Germanen.

Der indogermanische Urvers ist ein aus zwei Gliedern bestehender Langvers, der strophisch wiederholt wird, so jedoch, daß in der strophischen Wiederholung mit den zwei Gliedern auch noch ein drittes verbunden werden kann, wodurch also zu den zwei Tetrapodien noch eine dritte hinzutreten kanu. Die alten Iranier und die Veda-Inder ließen Hebung und Senkungssylbe unmittelbar auf einander folgen; nur selten wurde die zwischen zwei Hebungen stehende Senkungssylbe ausgelassen, so daß in diesem Falle dasjenige entsteht, was die Griechen eine asynartetische Bildung nennen; die Hebungs- und Senkungssylben waren (so ist es bei den Iraniern) weder durch den Wortaccent noch anderweitig von einander ausgezeichnet; die Germanen brachten das Gesetz auf, daß zu rhythmischen Hebungen nur solche Sylben verwandt wurden, welche in der Sprache den Wortaccent trugen, während accentlose (unbetonte) Sylben die Function der Senkungen übernahmen. In der altgermanischen Poesie ist der aus der Urzeit überlieferte Langvers ein accentuirender: er schließt sich bezüglich der rhythmischen Hebungen und Senkungen an die natürlichen Wortaccente an, während die rhythmische Zeitdauer der

Verssylben von der natürlichen sprachlichen Quantität der Wortsylben im Allgemeinen wenigstens unabhängig ist. In den germanischen Sprachen ist es die Wurzelsylbe, auf welche der stärkste Wortaccent und zugleich die stärkste Intension der Sprachstimme ruht. Die Flexionssylbe der germanischen Sprachen hat stets den schwächeren Accent. Der Ton der Wurzelsylbe entspricht — so kann man sich vorläufig diese Thatsache denken — dem griechischen Accent oder Circumflex, der Accent der germanischen Flexionssylbe dem griechischen Gravis.

In dem zusammengesetzten Worte kann es so viele Wurzelsylben geben, als es Compositionsglieder hat. Jede Wurzelsylbe des Compositums ist betont: am stärksten die Wurzelsylbe des ersten Compositionsgliedes; die Accente der übrigen Wurzelsylben schwächer. Daher wird jener »Hochton«, dieser »Tiefton« genannt, oder auch wohl »Hauptaccent« und »Nebenaccent«. Im germanischen Verse fungirt die hochtonige oder tieftonige Sylbe als rhythmische Hebung, die tonlose Flexionssylbe als rhythmische Senkung.

Im Inlaute des germanischen Verses kann zwischen zwei Hebungen nicht mehr als eine Senkung stehen. Im Anlaute des Verses, vor der ersten Hebung, können auch zwei Senkungssylben (als Auftakt) eine Stelle haben.

In seinem rhythmischen Bau unterscheidet sich der altgermanische Vers dadurch von dem altiranischen und altindischen der Vedenzeit, daß hier auf jede Hebung eine Senkung folgt, daß dagegen im altgermanischen Verse auf die Hebung eine Hebung folgen kann, ohne daß eine Senkung dazwischen steht. Indem wir, wie gesagt, einen Terminus der griechischen Metrik auf die altgermanische übertragen, bezeichnen wir Verse, in denen Hebung und Senkung ununterbrochen sich an einander reihen, als syn-

artetische Verse; Verse dagegen, in welchen zwischen zwei Hebungen die Senkung fehlt, als asynartetische Verse. Eine Hebung, welche der darauf folgenden Senkung entbehrt, läßt sich als »asynartetische Hebung« bezeichnen.

Um als asynartetische Hebung zu fungiren, ist es nicht genug, daß die Sylbe eine hochtonige oder tieftonige ist, sie muß auch eine lange Sylbe sein, lang durch ihren Vocal oder lang durch Position. Schon durch den einfachen Consonanten

k ch h
f (v) ph
c z

wird Position des kurzen Wurzelvocales bewirkt. Althochdeutsch: máhaba, áha, hívet, wízan, spréchet, scéphen, ófenen. (Vgl. Vilmar-Grein, Deutsche Verskunst S. 4).

Wir stellen den zweigliedrigen Langvers des Altiranischen, Altindischen, Altgermanischen zusammen. Ein jeder hat acht rhythmische Hebungen, vier im ersten, vier im zweiten Gliede.

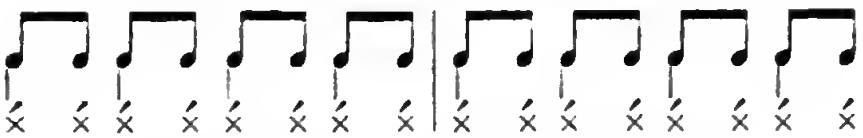
Altiranischer Langvers mit anlautender Hebung.

Altindischer Langvers mit anlautender Senkung (Auftakt).

Altgermanischer Langvers a) mit anlautender Hebung.

Synartetische Versfüße.

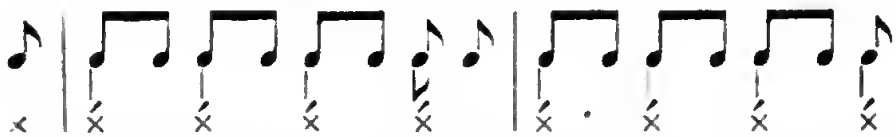
Asynartetische Versfüße.



b) mit anlautender Senkung (Auftakt).

Synartetische Versfüße.

Asynartetische Versfüße.



F. Allen a. a. O. S. 567 sagt: Wir dürfen also Westphal's Schema des deutschen epischen Verses berichtigen und sodann unter die entsprechenden iranischen und indischen Verse auf folgende Weise setzen:

Zend: ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ ⏑
Indisch: ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑
Deutsch: (⏑) ⏑ (⏑) ⏑ (⏑) ⏑ (⏑) ⏑ | (⏑) ⏑ (⏑) ⏑ (⏑) ⏑ (⏑) ⏑

Und daraus, meine ich, wird es jedermann klar, daß die gemeinsamen Vorfahren jener drei Völker ihre epischen Balladen in einem Verse gesungen, der aus zwei scharf gesonderten Reihen bestand, deren jede vier Icten und vier leichte Sylben hatte; und zwar begann jede Reihe mit einer leichten Sylbe und schloß mit einem Ictus. Ferner sehen wir, daß sowohl die Inder als auch die Germanen die Gewohnheit hatten, die vor dem letzten Ictus stehende Senkung, um einen volleren Schluß zu erzielen, zu unterdrücken. Der Verfasser des Aufsatzes »über das älteste Metrum der

indogermanischen Völker« will an dieser Stelle nicht unterlassen, seinem amerikanischen Collegen gegenüber seinen Dank dafür auszusprechen, daß derselbe nicht nur dem dort Gesagten im Allgemeinen seinen Beifall ertheilt hat, sondern auch, daß er im Besonderen seine Theorie des Avesta-Verses gegen den Tübinger Gelehrten darin in Schutz genommen hat, daß er den Nachweis giebt, der Avesta-Vers müsse trotzdem, daß die Sylben weder qualitativ noch quantitativ bestimmt sind, dennoch einen bestimmten Rhythmus gehabt haben, während Geldern behauptet hatte, sie seien rhythmuslos. Mit dem von F. Allen für das Zend, Indische und Deutsche aufgestellten Schema des ältesten Verses bin ich selbstverständlich ganz einverstanden, auch damit, daß er die Katalexis des indischen mit dem, was ich hier asynartetische Bildung nenne, identificirt. Nur in Einem kann ich ihm nicht Recht geben, daß nämlich der iranische Vers mit der Senkung anlauten soll. Der altindische Vers ist freilich unleugbar iambisch. Aber soll deshalb auch der altiranische ein anakrusischer sein? Der germanische Vers beweist hier gar nichts. In den viel häufigeren Fällen beginnt er mit der Hebung, die mit dem Auftakte beginnenden Verse lassen sich aus den unten gegebenen Zusammenstellungen ersehen. Der germanische Langvers spricht viel mehr für die mit der Thesis beginnende, als für die anakrusische Bildung.

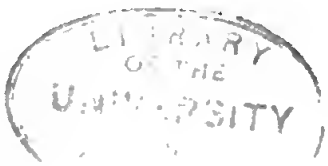
§ 10. Versfüsse des accentuirenden Verses.

Es mag befremden, daß ich bei den altgermanischen Langversen von Versfüßen rede, obwohl er kein quantitirendes, sondern ein accentuirendes Metrum ist. Doch wenn wir bedenken, daß alle ältesten Verse nicht gesagte,

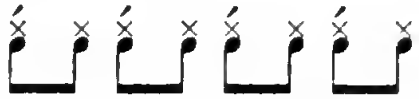
sondern gesungene Verse sind, und daß von den accentuirenden Versen der alten germanischen Völker das nämliche gilt, ja, daß noch für Otfrids Evangelienharmonie ausdrücklich feststeht, daß sie der Dichter für den Gesang geschrieben hat*), so wird die Sachlage eine durchaus andere. Der Vers muß gesungen worden sein, unsere Aufgabe ist es, zu ermitteln, in welchem Rhythmus er gesungen worden ist. Der Rhythmus des Gesanges zerfällt in Takte, diese Takte sind eben die Versfüße, die wir den accentuirenden deutschen Langversen und ihren rhythmischen Gliedern vindiciren. Wenn man bisher angenommen, daß Versfüße für die nur durch Hochtöne, Tieftöne und tonlose Sylben bestimmte Sylben anzunehmen, nicht viel mehr als Unsinn sei, so wagen wir es kühn, für den gesungenen Vers der alten Germanen die Versfüße zu bestimmen. In seiner ursprünglichen synartetischen Form hat die Tetra-

---

*) Mein lieber Freund und Studiengenosse Grein, mit dem ich in den Jahren 1847 und 1848 auf der Universität Marburg zusammen bei Professor Franz Dietrich angelsächsisch und altnordisch trieb, war für die folgende Darstellung des altgermanischen Verses vielfach mein Gewährsmann, nur für das Eine konnte er mir keine Autorität sein, daß er behauptet, es sei in der Heidelberger Handschrift des Otfrid noch ein vom Dichter componirtes Notenblatt vorhanden. Ueber diesen Punkt ließ ich mich durch den Heidelberger Professor Freymont belehren und erfuhr durch diesen, daß ein solches Otfridsches Notenblatt auch nach der Aussage des dortigen Universitäts-Bibliothekars nicht vorhanden sei. Auch die Jenenser Sammlung der Minnesänger, welche durch Goethe in die dortige Universitäts-Bibliothek gekommen ist, habe ich in den Jahren 1872 und 1873 mehrfach auf ihren melodischen Theil angesehen und die betreffenden Minnelieder genau verglichen. Aber sie ergaben keinen Anhaltspunkt, daß dieselben im ungeraden Takte und nicht im geraden gehalten seien.


LIBRARY OF THE UNIVERSITY

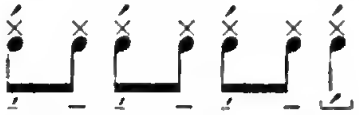
podie, aus deren zweien der Langvers combinirt ist, folgendes rhythmische Schema:



Nach der Theorie der griechischen Metriker, auch nach der rhythmischen Doctrin des Aristoxenos würde das vier Hebungen und vier Senkungen enthaltende altgermanische Verskolon aus acht zweizeitigen Längen bestehen:

also eine absteigende spondeische Tetrapodie.

In Otfrids Evangelienharmonie, der Hauptquelle für unsere Kenntnis der althochdeutschen Metrik, geht diese spondeische Tetrapodie stets auf eine Hebung aus:

1. 

Mit ⏑ bezeichnet das Griechenthum die vierzeitige, einen ganzen Spondeus umfassende Länge.

Durch asynartetische Bildung wird diese Grundform (1) in siebenfacher Weise (2—8) variirt.

2.

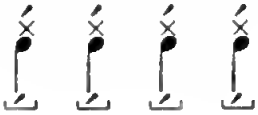
5.

3.

6.

4.

7.

8. 

Im altgermanischen Verse kann weder die Länge noch die Kürze denselben rhythmischen Umfang wie die zweizeitige Länge oder die einzeitige Kürze des griechischen Verses haben; bloß im Auftakte des altgermanischen Verses kann es vorkommen, daß hier zwei tonlose Sylben stehen. deren jede den rhythmischen Zeitwerth der griechischen Kürze hat.

Dem griechischen Sylbenwerthe ⏑⏑, der gedehnten vierzeitigen Länge, kann im altgermanischen Verse nur eine solche Hebung entsprechen, welche zugleich Hochton und zugleich natürliche oder Positionslänge ist.

Erste Form.

mihil ìit in úbili Otfrid 2 12[30]
mánoh ùnsih thìsa fárt O. 1 18[1]
férit oùh, so thùz ni weist O. 2 12[13]
ìn uns iúg und mánagà O. 1 4[53]
nihil úngiwítini O. 3 8[16].

Dem Otfrid fügen wir Beispiele aus den übrigen althochdeutschen Denkmälern hinzu:

wéstar ùbar wéntilsìo Hild. 45.
sò daz himiliska horn Musp. 77.

Erste Form mit einsylbigem Auftakt.

quad guáta mâs waz scalez sín O. 2 7[16]
quan snénigi thero Jùdeono ẽr O. 3 24[3]
nihim than ìnne nì biléip O. 3 17[43].

Erste Form mit zweisylbigem Auftakt.

ni was ēr, thaz tirvht, īta sagen this ain O. 2 2[11]
ni rih súnta drúhto mīno in thúr O. 3 1[29].

Zweite Form.

níst si so gisungan O. 1 1[35]
zélluh this ouh hiar thaz O. 2 9[1]
sòst géwónahèit sín O. 5 14[26]
Symeón than gératò O. 1 15[12]
ìst iz prósun slìhtì O. 1 1[19].

Zweite Form mit einsylbigem Auftakt.

zua dūbonò gimáchén O. 1 14[24]
theich émmizèn irfúllè O. 14[102]
bigond er thàz tho spféreten O. 2 19[21]
giwérota inan thès gihéizès O. 15[8]
nu gárawemes ùnsih állè O. 2 3[55]
Helīas oùt ther márò O. 3 13[51]
Hierónimùs ther márò O. 5 25[69].

Zweite Form mit zweisylbigem Auftakt.

int ih scál thir sàgen kínd mīn O. 1 10[19]
in thes widarwèrten fārà O. 2 21[34]
ni gidoritun zi imo irwintan O. 4 17[31]
so thaz áruntī giríatùn O. 1 27[59]
druhfin kōs imo oinan wini O. 2 9[31]
ni fisliazun siè nihéinàz O. 1 20[8]
thur gitóuba unsìh ouh sáhtò O. 1 26[14].

Dritte Form.

gotes kràft scínàn O. 2 11[29]
thiz ist liub kind mīn O. 1 9[16]
thàr íst líb einfàlt O. 5 23[85]
sie sínt fàstmùatì O. 1 1[73].

Dritte Form mit einsylbigem Auftakt.

thia sint unser ahtonti O. 1 10[10]
bi thia wàs er so éràchàr O. 1 19[16].

Dritte Form mit scheinbar zweisylbigem Auftakt.

zi uns réht er hóru haitès O. 1 10[5]
so ar thò wart áltèrò O. 1 22[1]
thén in àllen thèn stúntòn O. 1 15[22]
thera sprācha mórnèntì O. 1 4[83].

Vierte Form.

iá bìn ih scalk thèn O. 1 2[1]
spríngênten brúnnòn O. 2 14[26]
hábt ér in wár mìn O. 3 23[2]
ìst sédat sínàz O. 1 5[47]
sùr thésen wórtòn O. 1 27[14].

Vierte Form mit einsylbigem Auftakt.

er quám sòs er scóltà O. 2 2[21].

Vierte Form mit zweisylbigem Auftakt.

es so spós thìro fúrzò O. 3 7[21].

Fünfte Form.

thíng fìles hébigàz O. 1 15[40]
flíer hìt er ìn then sé O. 1 5[55]
kínd níuwi bóranàz O. 1 12[25]
mìn brédigà thier níst O. 2 13[23].

Fünfte Form mit dreisylbigem Auftakt.

mīn fater, íh heittu Hadubrant Hild. 18.

Sechste Form.

únmàhtìge mán O. 3 14[67]
nót hève ìh hiar tház O. 3 21[15]
ìo mér ìnte mér O. 3 10[8]
thrì mánòdo thàr O. 1 7[23].

Siebente Form.

sélben drúhtìnes drút O. 1 1[24]
sèlb so hólphàntes béin O. 1 1[16]
sínes drútthéganès O. 1 10[6].

Achte Form.

màhtìg drúhtèn O. 1 7[9]
ált-dùam suáràz O. 1 4[52]
ìir kínd éllù O. 4 26[33]
sì lútèntàz O. 1 2[5].

Achte Form mit zweisylbigem Auftakt.

bi thir sínò súntà O. 1 4[12].

Für den Auftakt ist noch zu bemerken, daß er, obschon bei weitem seltener, auch ein dreisylbiger sein kann. Man wird sich denselben am bequemsten als Triole denken, eine Form, die keineswegs so fern liegt, wie man sich auf den ersten Augenblick denken mag. Grein führt als dreisylbige Auftakte folgende Beispiele an:

Achte Form mit dreisylbigem Auftakt.

itch giangun sàr thés fàrtès O. 4 31[22].

§ 11. Hauptaccente und Nebenaccente des altgermanischen Verses.

Die rhythmischen Hebungen der altgermanischen Kurzzeile (Tetrapodie) sind entweder hochtonige (´) oder tieftonige (`). Die hochtonigen Hebungen sind die rhythmischen Hauptaccente, die tieftonigen sind die rhythmischen Nebenaccente. »Zu Nebenaccenten können auch solche Hochtöne verwendet werden, welche im Zusammenhange der Rede von

geringerem Gewichte als die übrigen sind« . . . . »Die Handschriften des Otfridschen Gedichtes verwenden auf die Bezeichnungen der Haupthebungen durch den Accent ´ eine besondere Sorgfalt, während sie die Nebenaccente im Allgemeinen unbezeichnet lassen. Doch wenn sich in dieser Beziehung auch manche Ungenauigkeiten in die Handschriften eingeschlichen haben, indem zuweilen zweifellose Hauptaccente unbezeichnet geblieben sind, während andererseits mitunter auch Nebenhebungen (ja, selbst hier und da die Senkungen) mit Accenten versehen sind, so ergiebt sich durch Vergleichung der einzelnen Fälle ein bestimmtes Gesetz für die Stelle der hochtonigen und tieftonigen Hebungen.« Grein S. 9.

Gewöhnlich hat nach Greins Darstellung die Otfrid'sche Kurzzeile zwei hochtonige (´) und zwei tieftonige (`) Hebungen. Dann nehmen die hochtonigen entweder die beiden geraden (zweite und vierte) oder die beiden ungeraden (erste und dritte), oder die beiden äußeren (erste und vierte), oder die beiden inneren (zweite und dritte) Stellen ein.

Hochton	Erste Hebung	Zweite Hebung	Dritte Hebung	Vierte Hebung
in den beiden geraden Stellen	×	× ´	×	× ´
in den beiden äußeren Stellen	× `	× ´	× ´	× `
in den beiden ungeraden Stellen	× ´	× `	× ´	× `
in den beiden inneren Stellen	× ´	× `	× ´	×

Seltener ist von den vier Hebungen der Otfrid'schen Kurzzeile nur eine einzige eine hochtonige. Dann nimmt diese regelmäßig die zweite Stelle ein:

× ´ × ´.

§ 12. Hochtonige, tieftonige, tonlose, elidirte Sylben bei Otfrid.

Der eigentliche Sitz des Tieftons ist das zusammengesetzte Wort, welches auf der Wurzelsylbe seines ersten Compositionsgliedes den Hochton, auf der zweiten den Tiefton hat: thégen — kìnd, héri — zòho, und nur ausnahmsweise den Tiefton des zweiten Compositionsgliedes zur Tonlosigkeit herabsinken, also nicht mehr als Hebung, sondern als Senkung fungiren läßt, z. B. kúonheìt in kúon-heit abschwächt, wie sich denn der Accent des zweiten Compositionsgliedes von der Wurzel auf die Endung verschiebt z. B. úr-kundòno statt úr-kùndono.

Hochtonig sind aber auch sonst die an sich tonlosen Flexionsendungen geworden. Folgt in einem zweisylbigen Worte die Flexionsendung auf eine lange Wurzelsylbe, so ist die Flexionsendung bald tonlos, bald tieftonig. Es hängt dies davon ab, ob auf die schließende Flexionssylbe eine Hebung oder eine Senkung folgt.

Vor einer darauf folgenden Hebung ist die Flexionssylbe tonlos, vor einer Senkung ist sie tieftonig. Vor einer Hebung heißt es

todès, állè, drúhten, gúátèr, náhtèr, ríhtèr,

ebenso auch, wenn die Flexionssylbe den Schluß des Verses oder der rhythmischen Reihe bildet. Dagegen ist die Flexionssylbe tonlos, wenn eine Senkung folgt:

tódes, álle, drúhten, gúatēr, náhtes, ríhter.

Zweisylbige Wörter mit kurzer Wurzelsylbe haben im Auslaute des Verses stets eine tonlose Flexionsendung:

quéna, wíni, góte,

bloß im Auslaute der Kurzzeile oder Langzeile kann bei solchen Wörtern tieftonig sein:

quénà, wínì, gótè.

In einem dreisylbigen Worte mit langer Wurzelsylbe kann die schließende Flexionsendung ebenfalls bald tonlos, bald tieftonig sein; man sagt

druhtìnes und drúhtinès
éinìgan und éinigàn.

Folgt eine Hebung, so heißt es

héilìgen wine
fórdòron álle,

folgt eine Senkung so heißt es

heíligèn giscríbes
fórdoròn irfúltin.

Im Schlusse der rhythmischen Reihe

wírdàgè
drúhtínì.

In einem viersylbigen Worte, gleichviel, ob die zu Anfang stehende Wurzelsylbe eine Länge oder eine Kürze ist, ist die dritte Sylbe stets tieftonig:

éwinìgen
góngulàres
mánagèro
árabèitòtùn.

Tonloser Vocal im Wortauslaut, sowohl monophongischer wie diphthongischer Wörter, wird vor anlautendem Vocale des folgenden Wortes elidirt. In den Handschriften Otfrids ist ein unter den Vocal gesetzter Punkt, bei einem Diphthong auch zwei Punkte das Zeichen der Elision, z. B.

stéina alle	sprich	stéin' alle
thera érdun	»	ther' érdun
bréite ouh	»	bréit' ouh
bi álten	»	b' álten
bi únsih	»	b' úusih
thea úngimàcha	»	th' úngimàcha.

Betonter (hochtoniger und tieftoniger) Vocal bleibt vor Elision bewahrt:

gébà infáhan
réhte úrdèile.

Im Wort-Inlaute tritt dieselbe Elision

gi-élnot	sprich	g'einot
gi-avarot	»	g'avarot
Júdeòno	»	Jud'ono.

Folgt eines der Wörter er, iz, ih, ist auf ein mit unbetontem Vocale auslautendes Wort, so kann statt der Elision auch enklitische Anlehnung des seines Vocales beraubten Wortes an das vorausgehende eintreten, z. B.

oba er zu obar oder oba
thi er zu thor oder thior.

§ 13. Bindung der beiden Kurzzeilen zur Langzeile.

»Für die althochdeutsche wie für die mittelhochdeutsche Verskunst ist außer dem Princip der Betonung auch das der Verbindung wesentlich d. h. der Bindung zweier oder mehrerer Verszeilen zu einem Ganzen.« »Die althochdeutsche Verskunst kennt zwei Arten der Verbindung. Es werden nämlich zwei Kurzzeilen (Halbverse), welche ursprünglich aus je vier Hebungen bestanden, entweder durch gleichen Auslaut der höchstbetonten Sylben mehrerer Wörter im Innern der beiden Kurzzeilen (Alliteration) oder durch

Gleichklang der die Kurzzeilen schließenden Sylben (Reim) zu einem Versganzen (einer Langzeile) verbunden.« Vilmar-Grein S. 2.

Was hier von Vilmar Bindung der alten germanischen Kurzzeilen zur Langzeile genannt wird, ist dasselbe, was von den griechischen Theoretikern als Vereinigung mehrerer Kola (rhythmischer Glieder) zum Metron oder zur mehrgliedrigen Periode bezeichnet wird. Auch Vilmar zieht in jener Stelle die griechische Metrik zur Vergleichung herbei: »Ungebunden an einander gereihte Verse wie den Hexameter kennt die alte deutsche Verskunst nicht.« Der daktylische Hexameter der Griechen aber ist bereits ein aus zwei Kola verbundenes Metron, ein zweigliedriger Langvers, zweimal drei in zwei Tripodien vorhandenen Hebungen sechs Hebungen enthaltender Vers. In gleicher Weise auch der elegische Vers. Aehnlich auch das anapästische, trochäische, iambische Tetrametron der Griechen, in welchem je zwei Kola von zusammen vier Hebungen verbunden sind. Das erste Kolon des zweigliedrigen Metrons der Griechen ist von dem zweiten der Regel nach durch eine Caesur (Wortende) geschieden; aber nur da, wo das zweite Kolon aufhört, wo der Auslaut des zweigliedrigen Verses stattfindet, ist der Eintritt des Wortendes strenges Gesetz. Elision des unbetonten Vocales vor folgendem Vocale im Inlaut des zweigliedrigen Verses findet sowohl in der altgermanischen wie in der griechischen Metrik statt; auch im Auslaute des griechischen Metrons kann Hiatus vorkommen. Im Inlaut des griechischen Metrons werden die ein- und zweizeitigen Verssylben genau beachtet, im Auslaute kann eine sprachliche Kürze als rhythmische Länge, eine sprachliche Länge als rhythmische Kürze fungiren. Das sind die Eigenthümlichkeiten der sogenannten »Synapheia«, d. i. der für den

Inlaut des griechischen Metrons bestehenden Continuität der sprachlichen Sylben, welche mit dem Schlusse des Metrons ihr Ende erreicht. In der sprachlichen Synapheia besteht für die griechische Verskunst die Bindung zweier Kola zu einem zweigliedrigen Verse (einem zweigliedrigen Metron oder einer zweigliedrigen Periode).

Gewöhnlich wird in der neuhochdeutschen Poesie einem jeden Kolon eine besondere Zeile eingeräumt; es ist Brauch bei unseren Dichtern, daß ein jeder eingliedrige Vers eine Verszeile bildet. Wo die modernen Metra in bewußter Weise eine Nachbildung der antiken sind, da werden die beiden Kola, welche eine zweigliedrige Periode bilden, zu einer Verszeile verbunden. Platon schreibt

Misolunghi, du gefallen, nein, gefallen bist du nicht.

Schiller dagegen schreibt in zwei Zeilen:

An der Quelle saß der Knabe,
Blumen wand er sich zum Kranz.

Platon's Schreibweise war die bei den Griechen und Römern übliche; die zwei zu einer Periode (Metron, Langvers) gehörenden Kola bildeten eine einheitliche Verszeile. Die althochdeutschen und mittelalterlichen Dichter machten es wie die Römer und Griechen: zwei Kola pflegen bei ihnen eine Langzeile zu bilden. Es kommt auch vor, daß jedem Kolon eine eigene Zeile angewiesen wird, daß das Gedicht nach Kurzzeilen geschrieben wird. Lohrs vermeint, dies sei ein großer Unterschied für den Rhythmus; beim Schreiben in zwei Zeilen werde eine Pause eingehalten, beim Schreiben in eine Zeile werde ohne Pause fortgelesen. Solche Meinung zu hegen, hätte schon die Thatsache verhindern müssen, daß bei unseren christlichen Chorälen gar kein Absatz der Verse statt zu finden pflegt.

Auch dieses macht keinen rhythmischen Unterschied aus, ob die Kurzzeilen des älteren germanischen zur Langzeile durch Reim oder durch Alliteration gebunden sind. Weder Alliteration noch Reim sind ein Erfordernis der rhythmischen Poesie der Griechen. Wohl aber dient sowohl die Alliteration wie der Reim zur Hervorhebung der rhythmischen Hauptelemente, nämlich der rhythmischen Hebungen. Durch die Alliteration werden die gewichtigsten Hebungen des Vers-Anlautes und -Inlautes, durch den Reim werden die Hebungen des Vers-Auslautes markirt. Die Alliteration ist das ältere, der Reim ist das jüngere Kunstmittel. Die Grenze zwischen alliterirenden und reimenden Versen läßt sich nicht scharf ziehen, denn in der Uebergangsperiode kommt beides in Verbindnng mit einander vor.

§ 14. Alliterations-Poesie. Psychologische Grundlage.

»Die Alliteration, auch Stabreim oder Anreim genannt, ist die älteste Form der Bindung deutscher Verse und war ursprünglich allen germanischen Stämmen gemeinsam. Das Wesen der Alliteration, in welcher das Lebenselement des deutschen Verses, die Betonung, den angemessensten und vollkommensten Ausdruck findet, besteht im Allgemeinen darin, daß sie vorzugsweise den Sinn des Gesanges berücksichtigt, indem durch sie diejenigen Wörter, welche den eigentlichen Sinn tragen, durch erhöhte Betonung vor den anderen hervorgehoben werden, und insofern bildet sie einen Gegensatz sowohl gegen die Rhythmik der Griechen, welche den Taktverhalt berücksichtigt, als anch gegen den späteren Reim« Vilmar a. a. O. S. 21.

So lange es eine Poesie giebt — und sie ist so alt

wie die Menschheit — wußte man die hauptsächlichsten rhetorischen Figuren anzuwenden, namentlich wußte man, daß die Rede eindringlicher und energischer wird, wenn man einen und denselben Begriff durch zwei verschieden lautende Wörter in unmittelbarer Folge ausdrückt. Die gewöhnliche Umgangssprache nimmt keinen Anstand, der Eindringlichkeit wegen ein und dasselbe Wort zweimal hinter einander zu gebrauchen; die poetische Rede freut sich der Mannigfaltigkeit des Ausdrucks, verschmäht die Tautologie und ersetzt sie durch Epanadiplosis, d. i. nachdrückliche Wiederholung desselben Begriffes durch verschiedene Wörter. In den germanischen Sprachen, wo der logische Nachdruck des Wortes stets auf derselben Sylbe wie der Wortaccent ruht, wird es immer eine Wurzelsylbe sein, welche von der epanadiplosischen Wiederholung betroffen wird. Derjenige, an welchen die Rede sich wendet, wird das Nachdrückliche derselben um so mehr empfinden, wenn er die Zusammengehörigkeit der in der Epanadiplos stehenden Wörter als eine beabsichtigte empfindet, wenn die den nämlichen Begriff ausdrückenden verschiedenen Wörter bei ihrer formellen Ungleichheit doch wieder eine formelle Aehnlichkeit haben, wenn bei dem einen wie bei dem anderen die betonte Wurzelsylbe, die Trägerin des logischen Nachdruckes, mit dem nämlichen Laute beginnt. Dies ist es, was wir »Alliteration« nennen. Noch heute empfinden wir dies in der Sprache des gewöhnlichen Lebens bei Ausdrücken wie »Wohl und Wehe«, »Haut und Haare«, »Haus und Hof«, »Land und Leute«, »Stock und Stein«, »Mann und Maus«, »Kind und Kegel«. Grimm, Deutsche Rechtsalterthümer 1852, S. 6 ff. sagt: Es läßt sich erwarten, daß die in unserer ganzen Sprache und Dichtkunst eingewurzelte alliterirende Form auch in deutschen Gesetzen und gericht-

lichen Urkunden zu Hause sein wird und scheint mir nöthig, davon reichliche Belege zu sammeln. Erst aus diesen kann die große Uebereinstimmung entlegener Oerter und Zeiten mit Sicherheit hervorgehen. In solcher Alliteration werden nur gleichartige, nicht ungleichartige Redetheile verbunden.

Beispiele substantivischer Alliteration: »Bank und Bette« (später Tisch und Bette) »Bausch und Bogen«, »Bann und Gebet«, »Feuer und Flamme«, »Fisch und Fleisch«, »Friede und Freundschaft«, »Gift und Galle«, »Haber und Heu«, »Huhn und Henne«, »Leib und Leben«, »bei Nacht und Nebel«, »Wasser und Wind«, »Witwen und Waisen«, »mit Werken und Worten«, »Wind und Wellen«. Beispiele adjectivischer Alliteration: »frank und frei«, »los und ledig«, »gang und gäbe«, »braun und blau«, »blaß und bleich«, »kurz und klein«.

Auch wo unsere Dichter andere Verse als alliterirende dichten, wenden sie nicht selten Alliterationen an, und der deutsche Leser empfindet dies als einen schönen Schmuck der Poesie. So H. Heine's:

Leise zieht durch mein Gemüth
liebliches Geläute,
klinge, kleines Frühlingslied,
kling hinaus ins Weite.

Uhland »das Schloß am Meer«:

Hast du das Schloß gesehen,
das hohe Schloß am Meer?
Golden und rosig wehen
die Wolken drüber her.

Es möchte sich nieder neigen
in der spiegelhellen Fluth;
es möchte streben und steigen
in der Abendwolken Gluth.

Uhland »klein Roland«:

Frau Bertha saß in der Felsenkluft,
sie klagt ihr bittres Loos.
Klein Roland spielt in freier Luft,
die Klage war nicht groß.
Die ich um Liebe alles ließ,
nun läßt die Liebe mich.

Uhland »Eberhard«:

Ist denn im Schwabenlande verschollen aller Sang,
wo einst so hell vom Staufen die Ritterharfe klang?
man lispelt leichte Liedchen, man spitzt manch Sinngedicht,
man höhnt die holden Frauen, des alten Liedes Licht,
wo rüstig Heldenleben längst auf Beschwörung lauscht,
da trippelt man vorüber und schauert, wenn es rauscht

Goethe »der Fischer«:

aus dem bewegten Wasser rauscht
ein feuchtes Weib hervor ...
ach, wüßtest du, wie's Fischlein ist
so wohlig auf dem Grund ...

labt sich die liebe Sonne nicht,
der Mond sich nicht am Meer? ...
Das Wasser rauscht, das Wasser schwoll,
netzt ihm den nackten Fuß.

Die griechische Poesie hat für Alliteration keinen Sinn, weil die griechische Sprache nicht die Wurzelsylbe durch den Accent hervorhebt. Von allen lebenden Sprachen herrscht die germanische Betonung nur in zwei nichtgermanischen, in einer slavischen, dem Czechischen, und einer baltischen, dem Wendischen; aber um die Alliteration zu empfinden, dazu ist es nöthig, daß einst auch die Poesie eine alliterirende war, was in keiner dieser beiden Sprachen der Fall war. Dagegen haben die alten lateinischen Dichter, namentlich solche, welche der lateinischen Volkspoesie

näher stehen, für Alliteration eine unleugbare Vorliebe, die bei keinem anderen mehr als bei Plautus hervortritt. Wie selten ist sie im Französischen, wie z. B. saint et sauf! In der That hatte die alte lateinische Sprache, ehe sie die griechischen Versificationsgesetze annahm, nicht nur dasselbe Betonungsgesetz wie die germanische, sondern sie hatte mit der germanischen einst auch den alliterirenden Versbau gemeinsam in der Poesie wie die übrigen alten Völker Italiens, die Umbrer und die Osker: der alliterirend-accentuirende Vers war den alten germanischen Völkern und den altitalischen gemeinsam. Ursprünglich freilich konnte der alliterirende Versbau weder von germanischen, noch den italischen Indogermanen sein. Er kann sich bei beiden erst dann entwickelt haben, als sie beide die frühere Stufe des Wortaccentes, welche keine andere als die der altiranischen Sprache war, aufgegeben und regelmäßig die Wurzelsylbe zum Träger des Wortaccentes erhoben. Vor dieser Umgestaltung der Accentuation muß der Vers der Germanen und der Italiker ein rhythmisch freier, ein sylbenzählender gleich dem Avestaverse gewesen sein.

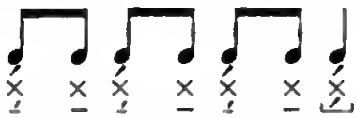
§ 15. Alliterirende Verse der althochdeutschen Poesie.

Von der alliterirenden Form der althochdeutschen Poesie liegen uns Reste in den Merseburger Zaubersprüchen, im Hildebrandsliede, im Muspille und im Schlummerliede vor. Hier sind zwei Kurzzeilen von je vier Hebungen, zwei Tetrapodien dadurch zu einer Langzeile von acht Hebungen gebunden, daß die höchstbetonten Sylben dreier Wörter, auf denen der Hauptnachdruck der Zeilen ruht: zweier Wörter in der ersten Tetrapodie, eines Wortes in der zweiten Tetrapodie, mit dem nämlichen Consonanten, oder mit einem

willkürlichen Vocale anlauten. Tenuis alliterirt nur mit der Tenuis, Media mit der Media, Aspirata mit der Aspirata, sc nur mit sc, sp nur mit sp, st nur mit st, monophthongische und diphthongische Vocale ohne Unterschied unter einander.

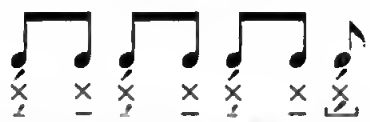
Der rhythmische Bau der alliterirenden Tetrapodie ist derselbe wie bei der reimenden Tetrapodie Otfrids, nur besteht darin eine größere Mannigfaltigkeit der Formfülle als auch der Ausgang auf die Senkung nicht ausgeschlossen ist, während die reimende Tetrapodie Otfrids nur männlichen Reimschluß (auf die Hebung) zuläßt. Jede der acht Formen der Otfrid'schen Tetrapodie erscheint in der Alliterationspoesie dem Auslaute nach in zwei Variationen.

Erste Form der alliterirenden Tetrapodie.



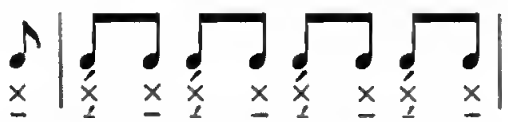
wéstar ùbar wéntil séo Hild. 45
si daz himilìska Hórn Musp. 73
ibar dìr den éllen trúvi Hild. 57
chäd ist mìr al érmindèst Hild. 14.

Erste Form mit anlautender Senkung.



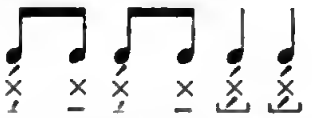
spénis mìh mit dìnen wórtun Hild. 42
ìber dù mi áenon ságes Hild. 13.

Erste Form der alliterirenden Tetrapodie mit Auftakt.



do síe to dèra hirtqu rétun Hild. 6.

Zweite Form der alliterirenden Tetrapodie.

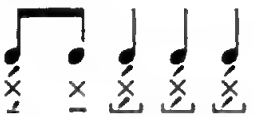


kènfus sìnt so kréftìc Musp. 40
hèr furtáet in lántì Hild. 21
sò se lidinènnì Phol. 7
honai égis nésrìn Schlummerl.
fáter éres mínès, Hild. 24
wánt hèr do armè Hild. 35.

Zweite Form der alliterirenden Tetrapodie mit auslautender Senkung.

sùma héri lézèdun Id. 2.
fòna himilzúngàlon Musp. 4
éiris ázun Idìsi Id. 1
dàz er lóngàn scál Musp. 1.

Dritte Form der alliterirenden Tetrapodie.



sòse bénrènkì Phol. 8
sòse blutsìnnì Phol. 8.

Dritte Form der alliterirenden Tetrapodie mit auslautender Senkung.

sùma hápt háptìdun Id. 2.

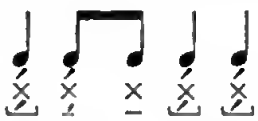
Dritte Form der alliterirenden Tetrapodie mit Auftakt.

dat wàs so fríuntlàos mán Hild. 24
dat Hiltibrant haetli Hild. 17
daz ist rehto palwic ding.

Dritte Form der alliterirenden Tetrapodie mit zweisylbigem Auftakt.

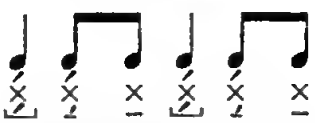
daz ist rihtg palwìc ding Musp. 40.

Vierte Form der alliterirenden Tetrapodie.



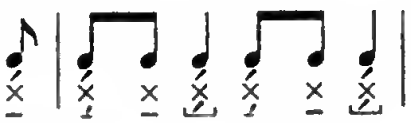
prínnàn in péhhè Musp. 26
itén ni kisténtìt Musp. 56
lútìta síttèe Hild. 21
óst wìdar órtè Hild. 40
éinìc in érdù Musp. 52
wúntàne bóugà Rild. 39.

Vierte Form der alliterirenden Tetrapodie mit auslautender Senkung.



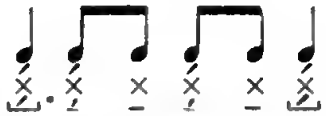
ráubé biráhanem Hild. 59.

Vierte Form der alliterirenden Tetrapodie mit Auftakt.



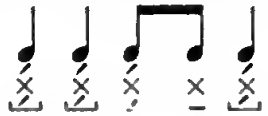
Beispiele sehr selten.

Fünfte Form der alliterirenden Tetrapodie.



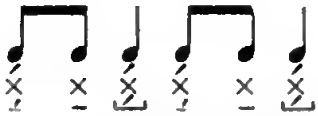
dàt ìnan wíc fusnàm Hild. 45
únza dier suones argīt Musp. 6.

Sechste Form der alliterirenden Tetrapodie.



Beispiele sehr selten.

Siebente Form der alliterirenden Tetrapodie.

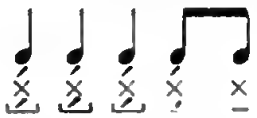


Beispiele sehr selten.

Achte Form der alliterirenden Tetrapodie.

brût ìn bûsì Hild. 21.
bâsn ùnwâhràn Hild. 22.

Achte Form der alliterirenden Tetrapodie mit auslautender Senkung.



ínsprìnc háptbùndum Idis. 4
ínvàr wízàndum Idit. 4.

Als Beispiel eines althochdeutschen alliterirenden Gedichtes stehe hier die altheidnische Zauberformel bei der Verrenkung eines Pferdes, von J. Grimm aus einer Handschrift des zehnten Jahrhunderts bekannt gemacht (W. Wackernagel, Altdeutsches Lesebuch [2] S. X):

Vól ìnde Wódàn | vuórùn zi hálzà:
da wárt deme Báldurs vólòn | sìn vúoz bírénkìt,
thá bigoòlen Sinthgùnd, | Súnna ire suistèr,
thá bigólen Frijà, | Vólla, irà suistèr,
thá bigòlen Wódàn, | sòsè wóla cóndà,
sòse benreìnkì, | sóse blúotvenkì, | sòse lídirenki
bēn zì bēneà, | blúot zì blúotà
lìd zì gelídèn | sòsî gelímīdà sìn.

In neuhochdeutscher Uebersetzung:

Vól únd Wódàn | führèn zum Wáldè,
Da wárd dem Fóhlen Báldùrs | seìn Fúß verrénkèt,
Dà besprächen Sìngùnt | mit Súna, ìhrer Schwéstèr,
dà besprächen Wódàn, | wie er wóhl im Stánd war,
sò die Beínverrènkùng, | wìe die Blútverrénkùng | wìe die Gliedverrènkùng,
Bein zù Bein, | Blút zù Blútè,
Glied zu Gliedè, | àls ob sìe geleímt seìen.

Diese alliterirende Zauberformél der neuhochdeutschen Poesie berührt sich in Ton und Inhalt am nächsten mit den weiter unten mitgetheilten Carmina der alten Italiker. Für die metrische Formation ist zu beachten, daß wie in v. 6 des Vol-Spruches auch in der alten Poesie der Italiker die zweigliedrigen Verse mehrfach mit dreigliedrigen untermischt sind. Nicht minder auch in anderen altindogermanischen Poesien, besonders in den altindischen Vedahymnen und in den Versen des altiranischen Epos.

§ 16. Eigenheiten der niederdeutschen, angelsächsischen und skandinavischen Alliterations-Poesie.

In der alliterirenden Poesie des Althochdeutschen schließen die durch Alliteration gebundenen Reihen (den Langvers) meist einen logischen Satz ab, wofür die Verse Musp. 73—77 als ferneres Beispiel dienen mögen:

sò daz himiliska hórn | khlútìt wirdìt
ènti sih der súanàri | ìn den síndar hévìt
dèr dar túonjàn scàl | tóten ònti lépantèn
dène hévit sih mit imo | hérjò méistà
dár ist állàs so púld, | daz imo màn kipáhàn ni mák.

»Die niederdeutsche Alliterations-Poesie (Heliand) und angelsächsische (Beowulf, Caedmon) beobachtet dagegen die Regel, die durch Alliteration gebundenen Reihen durch den Sinn zu trennen, so daß die Mitte der Langzeile den Sinn schließt, wodurch die Lebendigkeit der Darstellung nicht wenig gewinnt.«

Beispiele der alliterirenden Langzeile:

Heliand:

Mánèga wáròn, | thà sìa irò mód gespón

Beowulf:

Hvát! we géardànà | ìn géardágùm.

In seiner Bindung der Kurzzeilen zur Langzeile hat der Heliand eine gewissermaßen künstliche Form (die althochdeutsche alliterirende Langzeile ist keine natürliche),

eine eigenthümliche Verschränkung, die man durch folgendes Schema bezeichnen kann:

$$\begin{array}{c} \underline{\quad} \;,\; \underline{a} \\ \underline{a} \;,\; \underline{b} \\ \underline{b} \;,\; \underline{\quad} \end{array}$$

oder auch so:

$$\begin{array}{c} \underline{a} \;.\; \underline{a} \\ \underline{b} \;.\; \underline{b} \\ \underline{c} \;.\; \underline{c} \end{array}$$

Die stärkere Interpunction fällt zwischen zwei gleich alliterirende Reihen, die schwächere Interpunction zwischen ungleich alliterirende Reihen, was man, wie es das doppelte Schema andeutet, so auffassen kann:

> die zweite Reihe der Periode alliterirt mit der folgenden zweigliedrigen Periode,

oder

> der Hauptgedankenabschnitt fällt nicht an das Ende, sondern in die Mitte der Langzeile.

Die erste Auffassung möchte ich vorziehen, denn bei der zweiten würde sich die sonderbare Erscheinung ergeben, daß im Heliand der Anfang eines jeden neuen Abschnittes (mögen wir das nun Capitel oder Buch oder Gesang nennen) stets in die Mitte einer Langzeile fallen würde.

Die altskandinavische Alliterations-Poesie nimmt in den Perioden oder der Versbildung folgenden Standpunkt ein: Entweder werden je zwei folgende Reihen zu einer zweigliedrigen Periode vereint und dann ist das äußere Zeichen der periodischen Einheit die den beiden Reihen gemeinsame Alliteration. Oder es treten zwei Reihen mit gemeinsamer Alliteration zu einer Periode oder einem Verse zusammen,

Digitized by Google

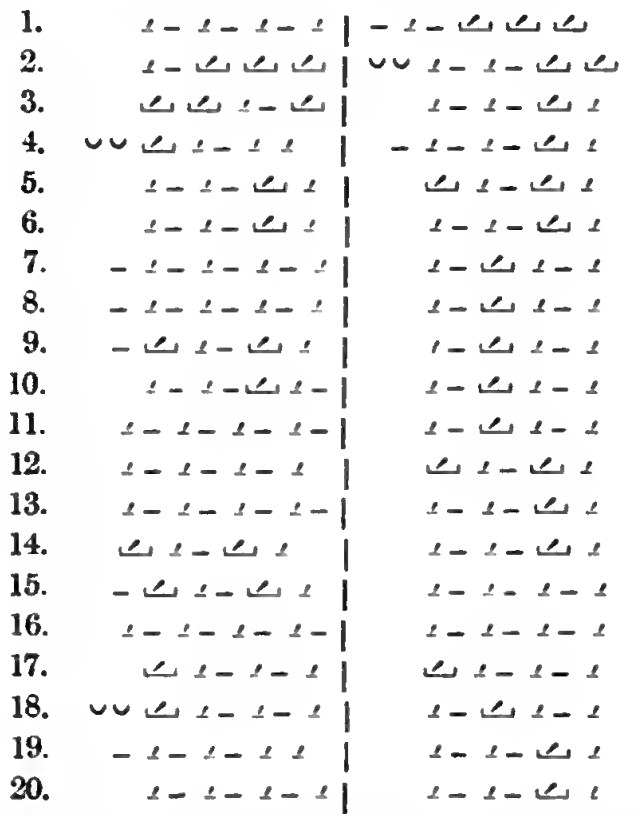
während die dritte Reihe ihre eigene Alliteration hat und eine eigene eingliedrige Periode bildet, ähnlich wie jene Schiller'sche Strophe, in der auf einen daktylischen Hexameter die Hälfte eines elegischen Verses folgt.

Dies sind die beiden vornehmsten altnordischen Metra, das eine Fornyrdalag, das andere Liodahāttr genannt.

Bei Otfrid reimen die beiden Kola des Langverses, man nennt dies die kurzen Reimpaare. In dem aus dem zwölften Jahrhunderte stammenden Gedicht »daz himmelriche« (Grein, Deutsche Verskunst § 35) sind nicht die beiden Kola des Langverses, sondern je zwei auf einander folgende Langverse durch den Reim mit einander verbunden, so daß der Reim bloß die Nachsätze der Langverse betrifft. Man nennt dies »lange Reimpaare.«

1. Míchil bis der hérro gót | und löbelìche hártè;
2. Míchel íst dín chráft | úf der hímilìsker wártè.
3. Dín ríche ist gelégen, | hohe obe állen ríchèn
4. dīnen ználtà mach niemèn, | emphlíchen nóh entwíchèn
5. des ne darf hatt nièmen, | wárnèr noh sínnèn
6. dáz dir iemen ìennèn | híne mège entrínnèn
7. dínese āren, dínès | wástùoones íst niht záte
8. von óberìst des hímilìs | ín daz ábgrùnte ze tale
9. von óstèret in wéstèret | vóne mère ze mère
10. lóbent díh der éngèle | cóuh dere meonnisken hére,
11. állenhàlben des úmberìnges | sínt díe dich asìnt,
12. sínt die iz íre chínt | ónt gérne lénìnt
13. álle díne hántzelàete, | álle díne geschéftè
14. sínt ùmbevángèn | mit dínere mágenchryft
15. mit dínère sérwèn | éllenthàtten túgendè
16. sínt békírmit, sínt gefírmit | álter únde iúgendè,
17. sínt allìn dínch bewáret, | sínt glíchà geskáret,
18. daz ire nehéimnèz daz ánderè | vóne geschíchtè ne dàret,
19. nihwán alsó der úbìr | céglichìg verhéngès.
20. Dér daz zít alsó der wíl | chúrzes únde léngès.

Das metrische Schema im Sinne Otfrids ist:



Das vordere Kolon des Tetrameters hat einen einsylbigen Auftakt v. 7. 8. 9. 15. 19, einen zweisylbigen Auftakt in v. 4, einen dreisylbigen Auftakt in v. 18. Es hat einen weiblichen (klingenden) Auslaut ⏑ – in v. 10. 11. 13. 16.

Nur da, wo ein mehrsylbiger Auftakt vorhanden ist, kommen in dem nach griechischer Weise angesetzten metrischen Schema kurze Sylben (⏑⏑ und ⏑⏑⏑) vor, im übrigen nur lange Sylben – und ⏑̄.

Fast alle Verse des »himilrīches« zeigen irgendwo im Auslaute die Sylbe ⏑̄, sind also im Sinne der Griechen asynartetische. Von synartetischen Versen zeigt sich nur ein einziger, nämlich v. 16.

§ 17. Kurze Reimpaare des Althochdeutschen.

In Otfrids Evangelienharmonie sind die beiden Tetrapodien der Langzeile an Stelle der Alliteration durch den Reim gebunden, wobei je zwei Langzeilen eine distichische Strophe bilden, ähnlich den aus der indogermanischen Urzeit stammenden altiranischen Strophen. Otfrids Reimgedicht ist dem Ostfrankenkönig Ludwig zugeeignet.

Ludowig ther snello, | thes wisdùames folto
er óstarrìche réhtet àt, | so Fránkòno núníng scàl

ùbar Fránkòno lànt, | so géngit éllu sìn giwált
thaz ríhtet, so ih ther zóllà | thiu sín giwált òllá.

tséma sī iàmèr héilì | ich sálidà giméinè!
Drùhtin hóhe mò thaz quat | ich frúme mo emmisèn thaz míat!

ltóhe mo gimúalò | io àllo zíti gúalò,
er úllo stùnta frúme sìh! | ther thígge is mánnogilìh.

Str. I	v. 1	⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑
	v. 2	– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑	– ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑
Str. II	v. 3	⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑	– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
	v. 4	– ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑	– ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑
Str. III	v. 5	⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑	– ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑
	v. 6	⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑	– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
Str. IV	v. 7	⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑	– ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑
	v. 8	– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑	– ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑

In der Metrik der Griechen heißt ein aus zwei Dipodien (zwei Doppelfüßen also vier Versfüßen) bestehender Kolon ein Dimetron, jeder ans zwei Dimetern zusammengesetzter Vers ein Petrametron oder eine zweigliedrige tetrametrische Periode, welche den ersten Dimeter zum Vordersatz, den zweiten Dimeter zum Nachsatz hat. Wir werden auf die vorstehenden Verse Otfrids die Nomenclatur der griechischen Verse völlig genau übertragen, wenn wir die aus vier Hebungen bestehende Kurzzeile einen spon-

deischen Dimeter, den aus zwei Kurzzeilen zusammengesetzten Langvers einen spondeischen Tetrameter nennen.

Grein, Deutsche Verskunst S. 31 sagt: Die Handschriften selbst, welche die Strophen wirklich abtheilen, setzen den zweitheiligen Strophenbau außer Zweifel, daß aber Otfrids Gedicht für den Gesang bestimmt war, unterliegt gleichfalls keinem Zweifel: Otfrid selbst spricht ausdrücklich vom Gesang seines Gedichtes, zu dessen Abfassung er eben deshalb aufgefordert sei, um durch dessen Gesang die weltlichen Gesänge zu verdrängen: [»auch ist in der Heidelberger Handschrift eine Strophe mit Musiknoten versehen«].

Auf S. 30 heißt es bei Grein: »Der Periodenbau der alliterirenden hochdeutschen Gedichte behielt im Allgemeinen auch die althochdeutsche Reimpoesie bei. Der Sinn schließt meist mit einem Reimpaare (einer Langzeile) ab, aber auch die einzelne Kurzzeile macht einen bedeutenden syntaktischen Abschnitt, ja oft einen Satz für sich aus. Diese Geschlossenheit des Satzbaues wird durch die Gleichmäßigkeit der Versschlüsse noch mehr hervorgehoben, nicht allein, daß der Reim je zwei dieser Zeilen bindet, es hat auch die überwiegende Mehrzahl der Verse zwei Hebungen in unmittelbarer Folge ohne dazwischen liegende Senkung, so daß diese Versschlüsse gegen die anderen Theile des Verses in Takt und Ton das Uebergewicht haben und somit eine gewisse strenge Einförmigkeit als Charakter der althochdeutschen Reimverse behauptet werden kann, doch so, daß der Wechsel der verschiedenen rhythmischen Formen, deren reiche Mannigfaltigkeit noch durch das Hinzukommen des Auftaktes bedeutend vermehrt wird, in Verbindung mit dem Vocalreichthume der Dichtung Otfrids eine Fülle des Wohllautes verleiht, welche unsere heutige Dichtung nicht mehr

zu erzielen vermag. Mit dem Verluste oder der Verschmähung der von der Sprache und Sitte selbst dargebotenen feststehenden epischen Formeln entwickelte sich die Verpflichtung oder das Streben der Dichter, ihren Werken einen individuellen Styl, eine eigenthümliche Farbe zu geben, und es mußte dieses Colorit auch in der Rhythmik hervortreten durch das Bestreben, mit dem Verse zu malen. Ungeachtet der Milde, Breite und Eintönigkeit, welche in Otfrids Werken herrscht, zeigt auch er sehr bestimmte Spuren einer solchen Versmalerei, wie sie in hoher Vollendung erst am Ende des zwölften und im Anfange des dreizehnten Jahrhunderts gelingen sollte. Zweisylbige Auftakte dienen mit Erfolg der Raschheit der Darstellung, fehlende Senkungen dem Nachdrucke und der Würde, regelmäßige Abwechselungen der Hebungen und Senkungen oft einem höheren, an das Lyrische angrenzenden Flug der Dichtung.«

Von Otfrids Reimen sagt Grein S. 28: »Abgesehen davon, daß lange und kurze Vocale gleicher Qualität wie a und ā, e und ē u. s. w. mit einander reimen, wird weder in den Reimvocalen noch in den Reimconsonanten überall vollkommener Gleichklang erstrebt, sondern häufig genügt schon größere oder geringere Aehnlichkeit des Lautes wie gisuánàn und muásàn; fnán und frám; fram und séhen tàm; giwált und hánt. Dagegen finden sich viele Verse, in denen zugleich auch für die vorletzte der Reimhebung unmittelbar vorangehende Hebung Gleichklang erstrebt wird, der Reim also auf zwei gehobene Sylben fällt: »fúntàn und gibúntàn, girústìt und lústìt«.

In den vorstehenden Sätzen Greins sind alle wesentlichen Punkte der deutschen Metrik des Mittelalters nicht nur der althochdeutschen, sondern zum Theil auch der

mittelhochdeutschen. Einige erläuternde Zusätze darf ich mir erlauben.

1. Der Vers des deutschen Mittelalters ist entweder ein thetischer oder ein anakrusischer, jener mit der Hebung, dieser mit der als Auftakt (Anakrusis) stehenden Senkung beginnend.

2. Die gesungenen Verse (auch Otfrids Dichtung war für den Gesang geschrieben) haben eine bestimmte Dauer der Sylben. Es ist mehr als wahrscheinlich, daß die Hebung und die Senkung gleiche Zeitdauer hatten, daß also beide zusammen einen geraden vierzeitigen Versfuß bildeten, wie auch in unserer musikalischen Rhythmik der gerade Rhythmus bei weitem häufiger als der ungerade und in den einfachsten rhythmischen Melodisirungen, den Recitativen, nahezu der einzig gebräuchliche ist. Vgl. unten. Die aus dem deutschen Mittelalter uns überkommenen Melodiereste widersprechen dem nicht, auch nicht die Jenenser Handschrift der Minnesänger (vgl. unten). Hiernach sind die obigen Schemata der Otfridschen Verse aufgestellt.

3. Die Spondeen der Otfridschen Verse sind theils absteigende, theils aufsteigende, sie haben den rhythmischen Accent entweder auf der ersten oder auf der zweiten Länge. Im ersten Falle beginnt das Kolon oder der Vers mit der Thesis (dem schweren Takttheile, ist ein thetisches Kolon, ein thetischer Vers) oder den Anfang macht die Arsis (der leichte Takttheil), dann liegt ein anakrusischer, ein mit dem Auftakte beginnender Dimeter (Tetrapodie) vor. Von den vorstehenden acht Langzeilen Otfrids beginnt v. 1. 3. 5. 6. 7 mit der Thesis, die übrigen sind anakrusische Tetrameter; die zweite Kurzzeile eines jeden Verses, der zweite als Nachsatz fungirende Dimeter sind stets anakrusisch.

Also nach griechischer Terminologie würde Otfrid in

dem Vorstehenden acht spondeische Tetrameter gebildet haben, deren Nachsatz stets aus einem Dimetron ansteigender Spondeen besteht. In der allgemeinen Theorie des musikalischen Rhythmus seit Bach ist der Nachweis geführt, daß auch in Bachs Instrumentalfugen der Nachsatz einer zweigliedrigen Periode ein anakrusischer zu sein pflegt, auch wenn der Vordersitz mit der Thesis beginnt. In dieser Beziehung hat also Otfrid mit Bach dasselbe rhythmische Gefühl! Es erübrigt noch, darauf hinzuweisen, daß der indogermanische Urvers ein Tetrameter war, den die altiranische Poesie mit der Hebung, die altindische mit der Senkung (Auftakt) anlauten ließ. Seit Otfrid waltet die anlautende Senkung, die anakrusische Form des Verses vor. Im altgermanischen Verse können nur inlautende Längen, keine inlautende Kürzen vorkommen. Grein sagt S. 30: »Zweisylbige Auftakte dienen mit Erfolg der Raschheit der Darstellung. Der einsylbige Auftakt ist eine zweizeitige Länge, der zweisylbige dagegen eine zweizeitige Doppelkürze ⏑⏑, durch welche die rhythmische Bewegung eine raschere wird«.

4. »Abwechselung der Hebungen und Senkungen — sagt Grein — bewirkt in der Versification des deutschen Mittelalters oft einen höheren, an das Lyrische angrenzenden Flug der Dichtung. Fehlende Senkungen dienen dem Nachdrucke und der Würde.« Die Versstellen, in denen die Senkung fehlt, sind in unserem Schema durch die Sylbe ⏑ angemerkt, d. i. durch das bei den Griechen für die vierzeitige Länge gebrauchte Sylbenzeichen, sofern eine einzige über das zweizeitige Maß hinaus gedehnte Länge zugleich den schweren und den leichten Takttheil — zugleich die Hebung und die Senkung — darstellt. Tritt eine solche »überlange« Sylbe am Ende eines anakrusischen Kolons ein,

so wird das Kolon in der griechischen Metrik als ein katalektisches bezeichnet. Die Otfridsche Kurzzeile:

thaz ríhtit, sò ih thir zétta

würde nach Auffassung der griechischen Metriker ein katalektisches Dimetron sein.

Tritt dieselbe am Ende eines thetisch anlautenden Kolons ein

Lúdowìg ther snello

so wäre dies Kolon nach griechischer Terminologie als ein brachykatalektisches Dimetron zu bezeichnen.

Findet die Unterdrückung der Senkung im Inlaute eines Metrums statt, so führt dasselbe, wenn es aus Versfüßen derselben Art besteht, z. B. aus daktylischen oder anapästischen oder aus trochäischen oder iambischen Füßen, den Namen »asynartetisches« Metrum*), mit den Zusätzen »dikatalektisches, prokatalektisches Asyntarteton«, je nachdem außer der inlautenden Katalexis auch im Auslaute eine Katalexis vorkommt oder nicht.

*) Mit Absicht sagten wir aus »Versfüßen gleicher Art«. Denn wenn homogene Versfüße in demselben Kolon gemischt sind, z. B. Daktylon mit Trochäen, so werden bei den uns vorliegenden Metrikern der Griechen die Bezeichnung akatalektisch, katalektisch anders als bei ungemischten Metren gebraucht, mithin auch der Terminus asynartetisch. Aber auf die Verse der altgermanischen Poesie, bei denen wenigstens der Inlaut des Verses keine Mischungen der Versfüße kennt, paßt die Bezeichnung asynastetisch, dikatalektisch, prokatalektisch genau so, wie sie von den griechischen Metrikern überliefert wird. Vgl. über die asynartetischen Verse des Verfassers Aufsatz im Philologus 1862 und die auf Grundlage dieses Aufsatzes gegebene Darstellung in Roßbach-Westphals Metrik der Griechen der zweiten Auflage II, der dritten Auflage IIIa, 1887, Gleditsch, Metrik der Griechen und Römer (1890).

´ ⏑ ´ ⏑ ´ ⏑ ´ ´ ⏑ ´ ⏑ ´ ⏑ ´	dikatalektisches Tetrametron Katalexis zugleich im Auslaute des Tetrametrons.
´ ⏑ ´ ⏑ ´ ⏑ ´ ´ ⏑ ´ ⏑ ´ ⏑ ´ ⏑	prokatalektisches Tetrametron Katalexis im Inlaute, aber nicht im Auslaute des Tetrametron.

Der Otfridsche Langvers

Ubar Fránkòno Lant | so géngit éller sín gewált
´ – ⏑́ ´ – ´ | – ´ – ´ – ´ – ´

wird daher in diesem Sinne ein dikatalektisches Tetrametron zu nennen und in die Zahl der asynartetischen Verse zu setzen sein.

Ebensowenig wie sich die deutsche Grammatik die alten Termini Etymologie, Syntax, Nomen, Verbum, Pronomen, Partikel wird nehmen lassen, trotzdem sie auch die gleichbedeutenden Ausdrücke Formenlehre, Satzlehre, Hauptwort, Zeitwort, Fürwort, ... besitzt, ebensowenig mag die deutsche Metrik die alten Fremdwörter Vers, Tetrameter, Dimeter, katalektisch, akatalektisch, brachykatalektisch, dikatalektisch, prokatalektisch, asynartetisch entrathen können, wenn sie bestimmte metrische Begriffe in kurzer und verständlicher Weise bezeichnen will. Den Lesern dieses Buches werden die darin gebrauchten Termini technici, welche aus der griechischen Metrik aufgenommen sind, nicht ohne weiteres verständlich sein. Aber auch die deutsche Metrik ist eine Disciplin, deren Termini technici ihrer Bedeutung nach zugleich mit den Namen erlernt werden müssen, deutsche Ausdrücke gleicher Bedeutung wollen sich nicht finden lassen, so wenig wie in der Mathematik deren Termini parallel, Parallelogramm, Trapez, Oblongum, Logarithmus, Quadrat, Sinus, Tangente durch ursprünglich deutsche Ausdrücke sich wiederfinden. Durch langjährigen Gebrauch haben diese Fremdwörter der grammatischen und

Digitized by Google

mathematischen Disciplin längst deutsches Bürgerrecht erlangt. Würde es so sehr schwer sein, auch für die Fremdwörter der metrischen Disciplin gleiches Bürgerrecht zu gewinnen?

§ 18. Die althochdeutschen Verse in der auf Otfrid folgenden Zeit.

In der auf Otfrid folgenden Zeit der späteren althochdeutschen Poesie werden die kurzen Reimpaare beibehalten, von denen je zwei sich zu einer zweigliedrigen Periode vereinigen, auch wenn sie in zwei getrennte Zeilen geschrieben werden: die zu einer Periode gehörenden kurzen Reimverse schließen sich wie bei Otfrid der Regel nach zu einer Sinneseinheit zusammen. Aber darin hat die alte Genauigkeit aufgehört, daß die kurze Reimzeile stets einen Dimeter (mit vier Hebungen) bildet. Die tetrapodischen Kola werden vielmehr nach Willkür mit tripodischen (drei Hebungen), mit pentapodischen (fünf Hebungen) und hexapodischen (sechs Hebungen) untermischt. Als Beispiel dieser Versification giebt Grein das Annolied v. 63 ff.:

ce ópfere wárt her vúr uns bráht
dem dode nám her sini máht
ce hóllen vúor her āne súnden
her hérite si mit gewéttr.
der túvòel verlōs den sīnien gewált
wir wúrden ál in vrìa gezált
in der dóufe wúrdèn wir Cristis mán
der heinin súlin wir minnàs
up huof Christ sinis, crusir vénin,
die zweilf bódin hieß her ín díu lánt váren.
vane himels gáf he im die cróft
daz si ùbirwóndìn die heidenscàpht.
Rome ubirwánt Pétrùs,
die Criechen der wīse Páulùs.

Streng-rhythmische Verse sind das nicht mehr, weil die Anzahl der rhythmischen Hebungen gleichgültig geworden ist. Vereinigung gereimter Kola zu einer durch Sinneseinheit zusammengeschlossenen zweigliedrigen Periode, darin besteht das Versificationsgesetz. Streng-rhythmisch sind diese althochdeutschen Verse ebensowenig, wie die gesungenen Bibelverse des Recitativs, welches von vorn herein auf gleich große Kola mit gleicher Anzahl rhythmischer Accente verzichten muß. Nur das eine hat ihr Rhythmus vor demjenigen des Recitativverses voraus, daß sich die Kola trotz der ungleichen Hebungszahl zu festen Perioden zusammenschließen. Mit dem althochdeutschen Annoliede, Merigarto, Genesis und Exodus beginnt die Prosa des sogenannten Knittelverses; erst in der Mitte des 12. Jahrhunderts (mit dem Beginne der mittelhochdeutschen Dichtung) begann der Versbau aus der früheren Verwilderung zur alten strengen Regelmäßigkeit zurückzukehren. Grein S. 36.

§ 19. Reimende Verse des deutschen Mittelalters.

Die Gesetze über den Bau des alliterirenden Verses hatten in der Tradition der Jahrhunderte eine solche Fertigkeit erlangt, daß kein Dichter daran zu rütteln wagte. Stets ruhten die Haupthebungen auf dem Anfange der rhythmischen Reihe, der Schlußhebung derselben den Hauptaccent zu geben wäre unerhört gewesen. Grein klagt in seiner deutschen Verskunst S. 27, daß es W. Jordan u. A., die den Versuch machten, den alliterirenden Vers an Stelle des reimenden in die neuhochdeutsche Poesie wieder einzuführen, in Vergessenheit gerathen sei, wie von unseren Vorfahren die Accente des alliterirenden Verses vertheilt

worden sind; in den alliterirenden neuhochdeutschen Dichtungen habe man der Neigung nicht widerstehen können, den Hauptaccent in die Schlußhebung zu verlegen und dadurch dem Metrum den Charakter einer hastigen Eile, eines Drängens nach dem Ende hin gegeben, welcher der ernsten Ruhe und Gemessenheit des alten epischen Verses geradezu zu widersprechen scheint.

Das alliterirende Metrum der altnordischen Siegfried-Lieder ist für die Nibelungendichtung jedenfalls ursprünglicher als der Reimvers unseres mittelhochdeutschen Nibelungenliedes. Auch R. Wagner ist für seine Nibelungen-Trilogie zum Alliterationsverse zurückgekehrt. Doch ist die subjectiv erregte Stimmung der Wagner'schen Dichtung zu groß, als daß Wagner den Alliterationsversen den alten hesychastischen Rhythmus hätte geben können. Seine »Walküre« beginnt:

1. Wes Heerd dies auch sei, | hier muß ich rasten.
2. Ein fremder Mann! | ihn muß ich fragen.
3. Wer kam ins Haus | und liegt dort am Heerd?
4. schwanden die Sinne ihm? | wäre er siech?
5. Noch schwillt ihm der Athem; | die Augen schloß er.
6. Muthig dünkt mich der Mann, | sank er auch müd' hin.
7. Ein Quell! ein Quell! | Erquickung schaff' ich,
8. Labung biet' ich | dem lechzenden Genossen
9. Wasser wie du gewollt.
10. Kühlende Labung | gab mir der Quell,
11. des Müden Last | mache es leicht,
12. erfrischt ist der Muth, | das Aug' erfreut,
13. des Sehens selige Lust; | wer ist's, der so mich labt?
14. Dies Haus und das Weib | sind Hundings eigen;
15. harre bis heim er kehrt!
16. Waffenlos bin ich; | dem wunden Gast | wird dein Gatte nicht wehren.

Gegen v. 3. 4. 5. 6. 7. 9. 11. 12. 13 dieser sechzehn

Anfangsverse der Wagner'schen Walküre würde Grein denselben Tadel aussprechen wie gegen die Alliterationsverse Wilhelm Jordans.

Weil sich in der That der hesychastische Alliterationsvers nicht für die mehr und mehr subjectiv werdende Dichtung eignet, so gab der alte germanische Vers die Alliteration gänzlich auf und nimmt zum reimenden Verse seine Zuflucht, wo statt des Anfanges der rhythmischen Reihe die Schlußhebung den Hauptaccent auf sich ziehen muß. So ist aus dem Wesen der Alliteration das Ende derselben und das Vertauschen derselben mit dem Reime erklärt.

Im Mittelhochdeutschen hat sich diese Umwandlung der Versificationsart vollständig vollzogen. Es alliterirt nicht mehr, es hat sich auf die reimenden Verse beschränkt. Vom Althochdeutschen unterscheidet sich das Mittelhochdeutsche hauptsächlich dadurch, daß es die Flexionsvocale fast durchgängig zum tonlosen e herabsinken, dagegen auch solche monophthongische und diphthongische Längen durch den Umlaut beeinflussen läßt, welche sich im Althochdeutschen davon frei erhielten. Die Quantität der Vocale ist dieselbe wie im Althochdeutschen geblieben. Auch die Eigenheiten des Versbaues.

Das Hauptgesetz der mittelhochdeutschen Versification ist folgendes:

Im Inlaute des mittelhochdeutschen Verses sind die Versfüße entweder zweisylbig (aus einer Hebung und einer Senkung bestehend), oder sie sind einsylbig (einsylbige asynartetische Versfüße, in denen ein und dieselbe Sylbe zugleich Hebung und Senkung in sich vereint).

Die einsylbigen Versfüße sind im Mittelhochdeutschen häufig genug, doch weniger häufig als im Althochdeutschen.

Ein ganzes Kolon aus bloßen Hebungen (Form VIII des althochdeutschen Dimetrons) wird seit der Mitte des 13. Jahrhunderts nicht mehr gebildet.

Vor der ersten Hebung des mittelhochdeutschen Verses kann der Auftakt in der epischen und didaktischen Poesie des Mittelhochdeutschen nicht bloß eine einsylbige, sondern auch eine zweisylbige, ja dreisylbige Senkung stehen, in der Lyrik aber bloß eine einsylbige. So steht auch zu Anfang des griechischen Trimetrons in den lyrischen Partien der Tragödie stets eine einsylbige, im Dialoge aber auch eine zweisylbige Anakrusis.

Das häufigste Kolon der mittelhochdeutschen Poesie ist das tetrapodische mit vier Hebungen. Wenn wir dasselbe auf die Nomenclatur der Griechen zurückführen, so können wir es Dimetron (Tetrapodie) nennen.

Bei synartetischer Bildung (mit continuirlich sich an einander reihenden Hebungen und Senkungen) hat die mittelhochdeutsche Tetrapodie folgende Formen:

I. Tetrapodie des absteigenden Rhythmus (anlautende Hebung).

1. akatalektische Tetrapodie ´ – ´ – ´ – ´ –
2. katalektische Tetrapodie ´ – ´ – ´ – ´
3. brachykatalektische Tetrapodie ´ – ´ – ⏑ ´

Walter von der Vogelweide:

akatalektisch dém man zérem bringen mác
katalektisch nieman kánn mit gártèn
brachykatalektisch

II. Tetrapodie des ansteigenden Rhythmus (anlautende Senkung).

1. akatalektisch – ´ – ´ – ´ – ´
2. katalektisch – ´ – ´ – ⏑ ´
3. brachykatalektisch – ´ – ´ – ´

Walter von der Vogelweide:

akatalektisch	Swā gúotar hánde würzen sínd
katalektisch	in einem grúenen gártèn,
akatalektisch	bekliben, da sól ein wiser mán
brachykatalektisch	nicht lássen únbehúot.

Daß jeder Versfuß in der gesungenen Poesie des deutschen Mittelalters ein gerader (vierzeitiger) war, ist wenigstens überaus wahrscheinlich. Denn der gerade Versfuß ist der der alten Rhythmik zunächst liegende. Unsere gesammten Bibelverse des Recitativs sind fast gänzlich auf den geraden Rhythmus beschränkt, und auch sonst ist der Rhythmus des geraden Versfußes der bei weitem in unserer modernen Musik verherrschende. Daß im Gesang der mittelhochdeutschen Poesie auch der ungerade Versfuß vorkam, ist immerhin nicht unmöglich. Die melodiesirten Texte der auf der Jenenser Bibliothek sich befindenden Minnesängerhandschrift, von Goethe hierher gebracht, könnte hierüber genauere Auskunft geben. So viel ich mich jener Melodiereste nach einer im Jahre 1872 gemachten Vergleichung ener Handschrift erinnere, ist der Rhythmus der gerade. Sollte der Sachverhalt ein anderer sein, so würden den oben angegebenen Schemata des mittelhochdeutschen Tetrameters noch folgende hinzuzufügen sein.

Trochäische Dimeter.

akatalektisch	´ ◡ ´ ◡ ´ ◡ ´ ◡
katalektisch	´ ◡ ´ ◡ ´ ◡ ´
brachykatalektisch	´ ◡ ´ ◡ ´ ´

Iambische Dimeter.

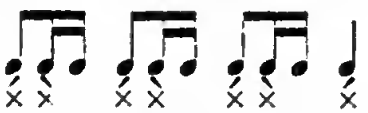
akatalektisch	◡ ´ ◡ ´ ◡ ´ ◡ ´
katalektisch	◡ ´ ◡ ´ ◡ ´ ´
brachykatalektisch	◡ ´ ◡ ´ ◡ ´

Jedenfalls waren die durch Spondeen wiederzugebenden Kola (der Rhythmus des geraden Versfußes) die vulgärsten. Es ist wahrscheinlich, daß, wenn der Rhythmus des ungeraden Textes (trochäische und iambische Kola) bekannt war, gerade wie es vordem bei den Griechen zur Zeit des Archilochos aufgekommen ist, daß es sich auch die Minnesänger der dreizeitigen Versfüße aus dem Tanzliede der Volksgesänge bemächtigt hätten. Aber bei dem gegenwärtigen Stande der mittelhochdeutschen Metrik wird das nur eine Hypothese sein.

Man hat angenommen, daß von den Minnesängern außer den zweisylbigen auch dreisylbige und zwar daktylische Versfüße gebildet wurden, z. B. in folgendem Gedichte Trallus:

Möhte ich vusläfen des winteres gezīt!
wache ich der wīti, so han ich sin nīt,
daz sīn gewalt ist, so breit und so wīt,
weiz got, es lāt non dem meien den strīt:
so lise ich bluomen, dā rīte nu līt.

Grein S. 42 macht darauf aufmerksam, daß von der den Aelteren beliebten daktylischen Messung nach Lachmanns Revision der mittelhochdeutschen Metrik nicht mehr die Rede sein darf. Es ist ganz unglaublich, daß das Metrum folgendes war:



was in der That eine daktylische Tetrapodie ergeben hätte. Eher konnten die Verse dreitheilig ionisch sein:

Dann wäre außer dem geraden spondeischen Versfuße auch noch der ungerade ionische oder molossische Versfuß dem

mittelhochdeutschen Minneliede vindicirt. Der im mittelhochdeutschen Minneliede vorkommende ungerade Takt wäre dann also nicht der dreizeitige trochäische oder iambische, sondern der sechszeitige ionische, wofür die ältere Musik geltend gemacht werden könnte, denn in der alten Mensuralmusik ist auch dieser Rhythmus vertreten.

§ 20. Die Verse der mittelhochdeutschen Lyrik.

Ein Gedicht, so sagen die griechischen Theoretiker, ist entweder ein stichisches oder ein strophisches. In dem stichischen Gedichte lassen sich keine anderen Gruppirungen als solche unterscheiden, welche durch den Satzinhalt gegeben sind. In den strophischen sind Versgruppen abzuscheiden, von denen sich die einen von den anderen durch die Verschiedenheit des metrischen Baues sondern. Das epische Gedicht ist bei den Griechen ein stichisches, das lyrische ein strophisches. Die Strophe beruht auf dem Gesange. Die Verse der Strophe werden nach einer Melodie gesungen, die in der Gegenstrophe (Antistrophe) repetirt wird. Eben aus der Wiederholung der Melodie erklärt sich die metrische Gleichheit der in der Strophe und der in der Antistrophe enthaltenen Verse. Wären die Verse der Antistrophe nicht denen der Strophe gleichgebaut, so würde zu ihnen die Melodie der Strophen nicht passen.

Die mit derselben Melodie gesungenen Strophen und Antistrophen eines Gedichtes folgen entweder unmittelbar auf einander, oder das Gedicht besteht aus dreitheiligen (triadischen) »Perikopen«, in deren jedem eine in besonderer Melodie und besonderem Versbau gehaltene Epode. Die für den Sologesang bestimmten Gedichte der griechischen Lyrik sind in zweitheiligen (distichischen) Perikopen

(Strophe und Antistrophe), die für den Chorgesang geschriebenen, wie die meisten der Chorgesänge Pindars, sind nach triadischen Perikopen (Strophe, Antistrophe, Epode) gegliedert.

Für die lyrischen Gedichte und die lyrischen Partien des Dramas war bei den Griechen der Dichter zugleich Componist, der bei den Sologesängen zugleich als vortragender Künstler fungirte, bei Chorgesängen durch einen von ihm geleiteten Sängerchor vortragen ließ.

Nach ihrem häufigsten Inhalte nennt man die mittelhochdeutsche Lyrik »Minnegesang«.

Auch hier ist, wie bei den äolischen Griechen, der aristokratische Dichter Alcäus, der ritterbürtige Dichter der Dichter-Componist, der beim Minnegesange in eigener Person sein von ihm melodiesirtes Gedicht vortrug, während ein des Fiedelspieles kundiger Knappe den Gesang des Ritters, der den Text gedichtet hatte, mit der Fiedel begleitete. Von der Art und Weise, der praktischen Begleitung in der griechischen Lyrik wissen wir wenig. Zu den Tönen der Gesangstimme wurde immer je ein einzelner Kitharasang, keine aus mehreren gleichzeitigen Klängen bestehenden Accorde*) angeschlagen. Nur in der archaischen Musikperiode war die Begleitungsstimme der Singstimme unison; von Terpander, dem eigentlichen Begründer der griechischen Kitharodie, ist uns genau überliefert, daß seine Musik aus einer Singstimme und einer heterophonen (nicht unisonen) Instrumentalstimme bestand. Wie der Gesang der mittelhochdeutschen Minnelieder von der Fiedel be-

*) C. v. Jan bemerkt, daß die Griechen auch Saiteninstrumente hatten, auf denen der Kitharist gleichzeitig zwei Töne greifen konnte. Zu den gebräuchlichen Instrumenten der griechischen Kunst gehörten dieselben nicht.

gleitet wurde, ob homophon oder heterophon, darüber wissen wir gar nichts. Uns sind nur die Gesänge verschiedener Minnelieder, besonders in der auf der Jenenser Universitäts-Bibliothek erhaltenen Handschrift überliefert. Die Fiedelbegleitung ist uns wohl für alle Zeiten verklungen.

Für die Metrik der Minnelieder ist es von hohem Interesse, daß in ihnen die auch in Pindars Chorgesängen vorkommende Gliederung nach triadischen Perikopen häufig genug vorkommt. Grein S. 95 nennt diese Form der Poesie »dreitheilige Strophen der Lyrik«. Die meisten Strophen der Minnesänger — so sagt er — zeigen einen dreitheiligen Bau. Ausgebildet finden wir die dreitheilige Strophe seit dem letzten Drittel des zwölften Jahrhunderts durch das ganze Mittelalter hindurch bei den Minnesängern in den mannigfaltigsten Formen und sie behauptete sich auch nachher später in den starren Formen des Meistergesanges, ward aber sehr früh volksmäßig und hat sich bis auf diesen Tag als eine Hauptform in größtentheils unverkümmerter Geltung erhalten, namentlich auch im evangelischen Kirchenlied.

»Die Regel dieser Strophenart — fährt Grein fort — besteht darin, daß die einzelne Strophe (auch »liet« genannt) zwei gleiche Theile, die beiden Stollen (Satz und Gegensatz, Strophe und Antistrophe) enthält, welchen ein diesen beiden ungleicher Theil, der Abgesang als Abschluß folgt. Dem Abgesange gegenüber heißen die beiden Stollen auch Aufgesang. In der Regel, und auch in der späteren Zeit immer, ist der Abgesang auch in der Reihenfolge der dritte Theil; in der Blüthezeit der mittelhochdeutschen Lyrik aber finden sich auch Strophen, welche den Abgesang in die Mitte der Stollen setzen.« (Also Strophe, Epode, Antistrophe).

Was nach den griechischen Metrikern bei Pindar eine triadische Perikope heißt, »Strophe, Antistrophe, Epodos,« das ist im mittelhochdeutschen Minnegesange Stollenstrophe: »Stollen, Gegenstollen, Abgesang«. Ich wiederhole das in der »allgemeinen Theorie der musikalischen Rhythmik seit J. S. Bach« Gesagte:

»Die distichischen d. h. aus zwei Metra bestehenden Strophen, es mögen zweigliedrige oder eingliedrige oder mehrgliedrige sein, sind einfache Strophen, alle übrigen sind zusammengesetzte. In der älteren und in der mittelhochdeutschen Lyrik schließt sich die zusammengesetzte an die einfache oder das Distichon an, so daß dieses den Kern- und Ausgangspunkt bildet. Zu den beiden Perioden der distichischen Strophe tritt nämlich ein zweites Element entweder von gleichem oder verschiedenem Umfange hinzu. Nach der Kunstsprache der älteren deutschen Lyrik haben wir die beiden Perioden der den ersten Strophentheil bildenden Distichie »die beiden Stollen«, den hinzugefügten zweiten Theil »Abgesang« zu nennen. Durch die Vermittelung des deutschen Volksliedes hat diese Strophenformation auch in unseren protestantischen Choral Eingang gefunden. An ihm dieselbe zu erläutern, wird, da die Bekanntschaft mit Choralmelodien vorauszusetzen ist, zweckmäßig sein. Die einfachste Form der Stollenstrophe repräsentirt ein geistliches Lied der Kurfürstin Luise Henriette zu Brandenburg:

Erster Stollen: Jesus, meine Zuversicht
und mein Heiland ist im Leben.
Zweiter Stollen: Dieses weiß ich: sollt' ich nicht
Darum mich zufrieden geben.
Abgesang: Was die lange Todesnacht
mir auch für Gedanken macht!

Einen umfangreicheren Abgesang hat Luthers Strophe:

Erster Stollen: Ein feste Burg ist unser Gott,
ein gute Wehr und Waffen.
Zweiter Stollen: Er hilft uns frei aus aller Noth,
die uns itzt hat betroffen.
Abgesang: Der alt böse Feind,
mit Ernst ers itzt meint,
groß Macht und viel List
sein grausam Rüstung ist,
auf Erd ist nicht seins Gleichen.

Eine dreigliedrige Periode bildet der Stollen in Philipp Nicolais Chorale:

Erster Stollen: Wie schön leuchtet der Morgenstern,
von Gnad nnd Wahrheit vor dem Herrn?
Du süße Wurzel Jesse,
Zweiter Stollen: Du Sohn Davids aus Jakobs Stamm,
mein König und mein Bräutigam,
Du hast mein Herz besessen.
Abgesang: Lieblich
freundlich
schön und herrlich, groß und ehrlich, reich an Gaben
hoch und sehr prächtig erhaben.

Auch die weltliche Lyrik unserer neuhochdeutschen Poeten hat sich in das Stollenstrophige eingetheilt, sogar für gesagte Poesie:

Erster Stollen: Seht ihr dort die altersgrauen
Schlösser sich entgegenschaun
leuchtend in der Sonne Gold,
Zweiter Stollen: wo der Hellespont die Wellen
brausend durch der Dardanellen
hohe Felsenpforten rollt?
Abgesang: Hörst du jene Brandung stürmen,
die sich an den Felsen bricht?
Asien riß sie von Europen,
doch die Liebe schreckt sie nicht.

In unserer gesungenen Lyrik ist die Compositionsart nach Stollenstrophen fast gewöhnlich, so daß dieselbe unsere Componisten auch ohne einen vorliegenden Dichtertext selbst in der Instrumentalmusik zur Anwendung bringen*).

§ 21. Beispiele von Stollenstrophen aus Walters Minneliedern.

Für das Lesen der Verse in den mittelalterlichen Minneliedern ist Folgendes zu merken:

1. Auslautendes e wird vor dem vocalischen Anlaute sorgfältig elidirt wie im Lateinischen, Französischen, Italienischen.

2. Kurze offene Sylbe kann meist nur dann als Hebung functioniren, wenn ein auslautendes e des Wortes elidirt ist. Sonst muß die als Hebung stehende Sylbe nothwendig eine aus zwei Doppelkürzen bestehende sein, die wir dreist als Auflösung ansehen dürfen. Die erste dieser aufgelösten Sylben bezeichnen wir in dem Folgenden mit dem Gravis, indem wir hier von der sonst im Althochdeutschen und Neuhochdeutschen üblichen Bezeichnung abzuweichen uns erlauben.

Ferner ist zu bemerken, daß in der antistrophischen Responsion (erster und zweiter Stollen) der aufgelösten die nicht aufgelöste Sylbe entsprechen kann; auch im Griechischen eine nicht seltene Erscheinung. Auffallender ist es, daß im mittelhochdeutschen Minneliede auch eine Responsion zwischen asynartetischem und synartetischem Fuße vorkommt, was im Griechischen unerhört sein würde und nur von F. Bellermann im Oed. Rex einmal gewagt ist.

*) Vgl. Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik seit J. S. Bach § 33, § 200 ff.

1.

Stollenpaar: 1. Hérzgelíebster fróuwatin
gót gèbe dir hiute und íemer gúst.
2. kúnd ich táz gedénken dín,
des hete ich willeclichen must.
Abgesang: Wánn soll ich dir ságen mé,
wann dáz dir níeman hólder íst
denn ích dã vón ist mír das hérz vól wé.

Die beiden Perioden des Stollenpaares sind jede ein Tetrametron, die Protasis mit anlautender Hebung, die Apodosis anakrusisch. Der Abgesang enthält drei Tetrapodien, die erste mit anlautender Hebung, die zwei letzten eine jede anakrusisch. Bestimmen wir das Metrum, zuerst durch unsere gewöhnlichen metrischen Zeichen der Kürze und Länge, dann durch die bei Otfrid vorkommenden spondeischen Versschemata.

Trochäische Verse.

Stollenpaar: 1. ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ – ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
2. ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ – ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
Abgesang: ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

Spondeische Verse.

Stollenpaar: 1. – – – – – – – –
– – ⏑⏑ – – – – – –
2. – – – – – – – –
– – ⏑⏑ – – – – – –
Abgesang: – ⏑⏑ – – – – – –
– – – – – – – | – – – – – – – –

2.

Stollenpaar: 1. Múset ihr schóuwen, wáz dem méien
Wúnders íst beschért?
2. Séht an pfáffen, séht an láien,
wíe daz állez vért.

Abgesang: Gróz ist sín gewált:
ine weiz óbe er zóubes kúnne,
swár er vért in síner wúnne,
dánn ist níeman ált.

Jedes Kolon beginnt mit der Hebung, der Stollen ist nach antiker Terminologie ein brachykatalektisches Tetrametron und darauf eine dreigliedrige Periode mit vollständiger Protasis und einem brachykatalektischen Dimetron als Apodosis.

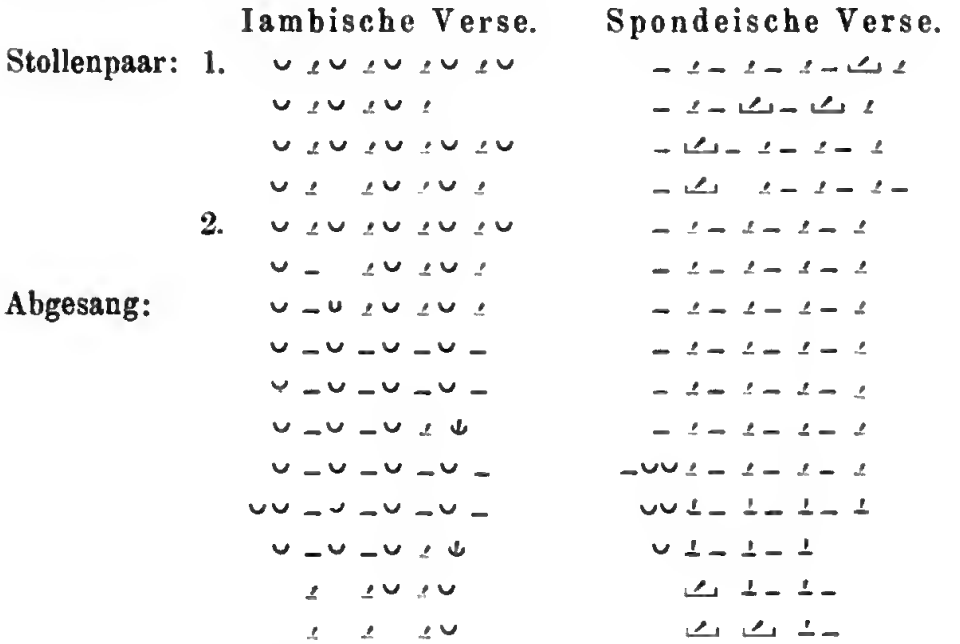
		Trochäische Verse.	Spondeische Verse.
Stollenpaar:	1.	– ∪ – ∪ – ∪ – ∪	´ – ´ – ´ – ´ –
		– ∪ – ∪ –	´ – ´ – ´
	2.	– ∪ – ∪ – ∪ – ∪	´ – ´ – ´ – ´ –
		– ∪ – ∪ –	´ – ´ – ´
Abgesang:		– ∪ – ∪ –	´ – ´ – ´
		– ∪ – ∪ – ∪ – ∪	´∪∪ ´ – ´ – ´ –
		– ∪ – ∪ – ∪ – ∪	´ – ´ – ´ – ´ –
		– ∪ – ∪ –	´ – ´ – ´

3.

Stollenpaar: 1. Nīe sól der kéiser hére
fürbrechen dūr sīn ēre
des lantgraven missetāt,
2. Da wand was doh zware
sīn vīent offenbare:
die zagen truogen stillen rāt.
Abgesang: Sie pruoften ungetriuwen wirt,
von Rome fuor ir schelden.
ir dūf enmoht sich niht verhītn,
si begonden under zwischen steln
und alle ein ander melden.
seht, diep stal diebe,
drō tet liebe.

Das Stollenpaar besteht aus zwei dreigliedrigen Perioden, die Protasen mit weiblichem, die Apodosen mit männlichem Ausgange, jene mit drei, diese mit vier Hebungen. Auch der Abgesang enthält zwei dreigliedrige Perioden, die Pro-

tasen vollständige, die Apodosen katalektische Tetrapodien. Es folgt dem Abgesange noch eine schließende zweigliedrige Periode, die wir nach antiker Terminologie als Epodikon der Strophe bezeichnen möchten.

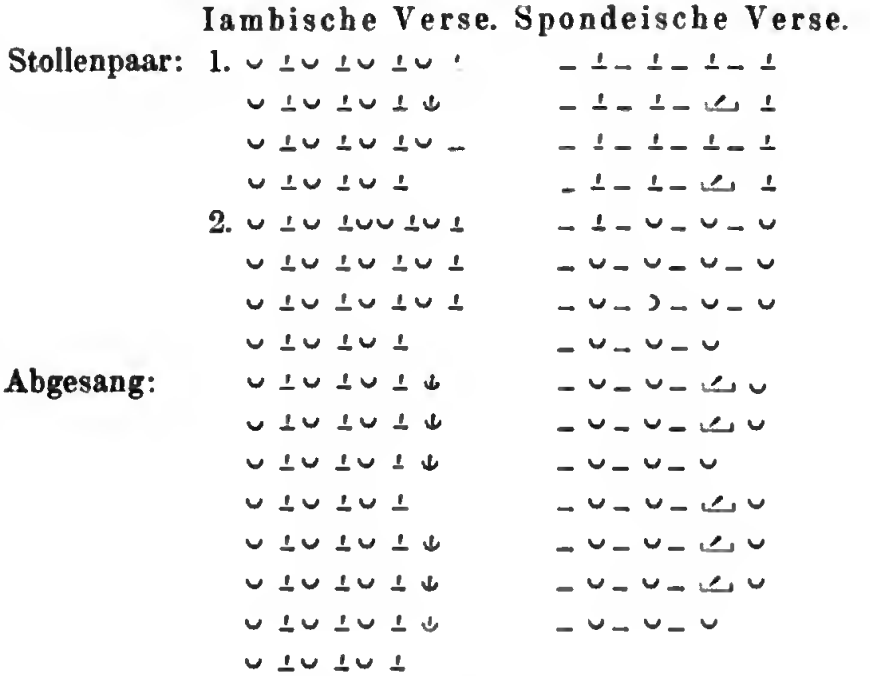


4.

Stollenpaar: 1. Suā gúoter hénde wúrzen sint
in éinem grúenen gártén
beklíben, die sól eìn wiser mán
niht láßen unbehúot;
2. er sól in spèten vor áls eìn kínt
mit óugenwíddi gártèn
dā lít der kérzen án
und gīt ouh hōher múst.

Abgesang: Si bóese unkrūt darunder
daz bréhe er ūz besúnder
Clāt erz daz íst ein wunder
und merke sích ein dúze
mit kúndekést dar brite,
dar ér den fúrder léite
von sīnes árebéite:
sích ánders gár verlórn.

Jede der beiden Perioden des Abgesanges hat dieselbe Form wie die Abgesangs-Perioden der vorausgehenden Strophe. Der Stollen enthält ebenfalls vier Kola, doch scheint er nicht eine einzige viergliedrige Periode zu bilden, sondern wie es angedeutet, aus zwei Perioden, die erste ein katalektisches, die zweite ein brachykatalektisches Tetrametron.



§ 22. Die neuhochdeutschen Verse.

Hochtonig, tieftonig, tonlos! So lange der deutsche Dichter mit Bewußtsein diese triadische Zahl von Accenten den Versen gab, so lange war noch immer die mittelhochdeutsche Poesie lebendig. Erst als die triadische Accentzahl zu einer dyadischen geworden war, erst als der deutsche Dichter nur noch betonte und tonlose oder unbetonte Sylben unterschied, erst da war die mittelhochdeutsche Poesie zur neuhochdeutschen geworden. Das Mittelalter hatte noch keine daktylischen, noch keine dreisylbigen Verse zu machen

gelernt. Es gab nur zweisylbige Versfüße. Martin Opiz von Bobertag war der deutsche Dichter, welcher zuerst außer dem zweisylbigen auch noch den dreisylbigen Vers herstellte. Von diesem Augenblicke an hatte man eine deutsche Metrik, welche mit zweisylbigen und mit dreisylbigen Versfüßen zu operiren verstand.

Auf Martin Bobertag hat man — nicht gerade von Seiten der Schlechtesten — genugsam scheel herabgesehen, als ob er doch eigentlich nur ein ganz untergeordneter Poet gewesen sei, nicht ein Dichter von Gottes Gnaden, sondern ein Mann, der den Namen eines wahren Dichters kaum verdiene. Und doch hat Martin Bobertag eigentlich ganz Recht mit seiner Ansicht, daß das, was man für die mittelalterliche Versification als tieftonige Sylbe bezeichnet, unter die Kategorie der tonlosen Sylben gehört. Wer wüßte heut zu Tage von tieftonigen Sylben zu reden, wenn nicht der große Verehrer des deutschen Alterthums und Mittelalters, wenn nicht J. Grimm diesen Ausdruck wieder hervorgeholt hätte? Keine andere Sprache weiß tieftonig von hochtonig als etwas Apartes zu unterscheiden. Betont und unbetont, damit kommt jede andere Sprache aus. Gestehen wir, daß es bloß das deutsche Alterthum und Mittelalter ist, dem zu Liebe wir eine Trias von Accenten: Hochton, Tiefton, Tonlosigkeit annehmen.

Als die deutschen Dichter nur Hochton und Tonlosigkeit unterschieden, da hatte die neuhochdeutsche Poesie über die mittelhochdeutsche einen völligen Sieg errungen, da war das Neuhochdeutsche zu seinem vollständigen Rechte gekommen. Schlage man diesen Sieg nicht zu gering an! Daß man von jetzt an endlich im Stande ist, die Daktylen und Anapäste des klassischen Alterthums nachzubilden, das ist zwar ein großer Fortschritt gegenüber dem deutschen

Mittelalter, welchem es nicht gelingen konnte, in dreisylbigen Versfüßen zu dichten, weil sich dasselbe von seiner Sylbentriade hochtonig, tieftonig, tonlos nicht freimachen konnte und deshalb sich nicht im dreisylbigen Versfuße zu bewegen verstand. Daß man griechische und römische Daktylen und Anapäste nachzubilden verstand, war wohl etwas nicht zu verachtendes, aber daß der deutsche nationale Dichter, ganz von den fremden Versen abzusehen, für seine ächt deutschen Poesien das eigene Gebiet um die dreisylbigen Versfüße erweitert hatte, das war eine große That, wie sie in der gesammten Geschichte der Metrik ohne Gleichen ist.

Aus diesem Grunde sieht der deutsche Dichter die in dreisylbigen Füßen gehaltenen Verse gleichsam als etwas ganz besonderes an; solche Verse scheinen ihm etwas von der aus zweisylbigen Füßen gebildeten voraus zu haben. O. Schmeckebier in seiner deutschen Verslehre 1886 widersetzt sich den hergebrachten, aus dem Griechischen stammenden Terminologien und bezeichnet die trochäischen und iambischen Verse als schreitende, die daktylischen und anapästischen als gleitende, die aus beiden Klassen gemischten Verse als schwebende (die letztere Bezeichnung erinnere ich mich auch bei Grein gelesen zu haben). Ich würde lieber zweisylbige, dreisylbige und gemischte Verse, oder wenn man eine fremd klingende Terminologie lieber will, Verse aus disyllabischen, trisyllabischen und gemischten Füßen sagen. Nun, unsere neuhochdeutschen Dichter sehen gewissermaßen die gleitenden Verse (um uns hier einmal der von Schmeckebier vorgeschlagenen Terminologie zu bedienen) für das Vornehmere an — das dem Neuhochdeutschen eigene, dem Mittelhochdeutschen fremde — auf das moderne, emphatischere, vielsagende an, — Goethe wendet sich in seinem Faust, als im hieratischen Hymnus er-

schallen soll, dem daktylischen Metrum zu: »Christ ist erstanden, Freude dem Sterblichen, den die verderblichen, schleichenden, erblichen Mängel umwanden«. Schiller, wenn er in einem Gedichte etwas Besonderes hervorzuheben gedenkt, wendet sich aus trochäischen Strophen daktylischen Strophen zu, z. B. im »Eleusinischen Feste«, in der »Würde der Frauen«. Auch in der »Erwartung« zeigt sich Schillers Neigung, das mit besonderer Emphase zu Sagende durch zwei daktylische Verse vor den trochäischen und mit iambischen Versen zu markiren. Wo er etwas recht Vornehmes und Würdevolles ausmalen will, wie im Grafen zu Habsburg, da greift er für das ganze Gedicht zu anapästischen Strophen. Es ist unverkennbar, daß sowohl Goethe als Schiller die Empfindung haben, in Versen aus dreisylbigen Füßen, sei das Exceptionelle, das Besondere auszusprechen, während das Gebiet des minder in die Wagschale fallenden sich an Versen aus zweisylbigen Füßen genügen lassen könne.

Trotz der größeren Mannigfaltigkeit des Neuhochdeutschen bezüglich der Versfüße fehlt es doch nicht an solchen, welche die Ueberzeugung aussprechen, eine Regeneration der neuhochdeutschen Metrik lasse sich bloß von dem engen Anschlusse an die mittelalterliche Theorie und ihrer dreifachen Sylbenaccente, den Hochton, den Tiefton und die Tonlosigkeit erreichen. Grein a. a. O. S. 136 sagt: »Jener durch die Kunstpoesie herbeigeführten Verpflichtung von früher hebungsfähigen Sylben gegenüber hat sich im Volksgesange die ältere Betonungsart zum Theil noch erhalten, und als eine directe Einwirkung dieser Erscheinung des Volksgesanges ist es zu betrachten, wenn in neuerer Zeit mehrere Dichter mit großem Geschick dasselbe alte Betonungsprincip wieder einzuführen unternahmen. So 1813 E. M. Arndt im Lied von Blücher (Ph. Wackernagel 294):

Was blásen dìe Trompétèn? | Husárèn heráus!
es réitet dèr Feldmárschàll | in fliegèndem Sáus,
er réitèt so fréudìg | sèin mútìges Pférd,
er schwingèt so fréudìg | sèin blítzèndes Schwért,

O schâuet, wìe ihm léuchtèn | die Augèn so klár!
o schâuet, wìe ihm wállèt | seìn schnéewèißes Háar!
so frísch blùht sein Altèr | wìe gréisènder Wéin,
drum kánn er àuch Verwáltèr | der Schláchtfèlder séin

und später Aug. Kopisch im Trompeter (in den zweiten Vers-Hälften zum Theil mit zweisylbigem Auftakt).

Wènn díeser Síegesmársch | ìn das Ohr mír schállt
kaum hált ich dà dìe Thränèn | mir zurück mit Gewált.
Mein Kámeràd, der hàt ihn | geblásen ìn der Schlácht,
àuch schönen Mädchen òft | àls ein Ständchèn gebrácht;
àuch zulétzt, àuch zulétzt | ìn der grímmìgsten Nót
erschóll er íhm vom Múndè | bèi séinem jáhen Tód.

In demselben Metrum ist folgendes Gedicht von G. Hesekiel gehalten:

Wer írgend von Préußen den Námen trágt,
den háben drei Wórte das Hérz schon bewégt,
drei Wórte von héhrem, gewáltigen Kláng
in Ségen, in Júbel und Schláchtgesàng.

Drei Wórte: Gott, Kónig und Váterlànd,
sie drückten dem Vólke das Schwért in die Hánd,
sie schlúgen die Fréiheit gebärende Schlácht
und brächen die frémde, uns schímpfliche, Mácht.

Drei Wórte: Gott, Kónig und Váterlànd
sind tief in die préußischen Hérzen gebránnt,
so lánge die flámmenden Wórte drin stéhn
kann Préußen und Déutschland nicht úntergèhn.

Drei Wórte: Gott, Kónig und Váterlànd
sind fést und ínnig einánder verwándt —
Gott schírme den Kónig, das Váterlànd
in éwige Zéiten mit máchtiger Hánd!

Ebenso Dr. Vogelmann in einem über den Rhythmus handelnden Ellwanger Programme nach Vogelmann, wo ein Gedicht von Schimper aufgeführt wird. Das sei die Zukunft der deutschen metrischen Kunst, meint der Verfasser des Programmes.

§ 23. Die rhythmischen Hebungen und Senkungen des neuhochdeutschen Verses.

Alle Wurzelsylben der neuhochdeutschen Sprache gelten für den neuhochdeutschen Vers als Hebungen, alle Flexionssylben, einschließlich der Stammaffixe gelten als Senkungen. Ausnahmen von dieser allgemeinen Regel sind viel häufiger als man denkt. Oftmals genug kommt es vor, daß unsere besten Dichter auch eine Flexionssylbe im Verse zur rhythmischen Hebungssylbe machen. Nur muß man dabei mit E. Brücke von dem Grundsatze ausgehen, daß ein Vers um so correcter ist, je weniger man beim Scandiren der Verse in störender Weise von der Aussprache der Prosa sich zu entfernen braucht«*).

Die Freiheit der Dichter, eine Flexionssylbe als Hebung zu gebrauchen, kommt bei den classischen Dichtern so häufig vor, daß sie als legitim bezeichnet werden muß. Wir geben Beispiele aus Goethe und Schiller (vgl. Sanders Abriß der deutschen Sylbenmessung und Verskunst 1881, 7).

Goethe:

Du hast mir wie mit himmlischém Gefieder
Drei der Hímmlischén gesandt
Du konntest nun mit ínnigém Vertrauen.
Mit misanthrópischém Gesichte

*) Brücke a. a. O. S. 1.

Doch auf zum énglischén Gesang,
Zeugen hímmlischér Vergnügen.
Mit unéndlichér Gewalt
Oft so unerträglichén Gesichtern
Und der réichliché Gewinn.
Diese hímmlisché Gestalt.

Schiller:

Daß von réinlichem Metalle.
Mit zúchtigén verschämten Wangen.
Noch kóstlichéren Samen bergen.
Zur Eintracht, zum herzínnigén Vereine.
Nur éwigén und ernsten Dingen.
Wohl dem Glúcklichén mags ziemen.
Zorn der Himmlischen ein Ziel.
Dorret ménschlichés Gebein.
Nur die Séligén verschonet.
Nur auf gráßlichén Altären.
Alle Himmlischén herab..
Im vertráulichén Verein.
Mit neunstímmigém Gesange.
Wird keinem Stérblichén zu Theil.
Von Kránichén begleiten ihn.
In gráulichém Geschwader ziehn..
Nur Héliós vermags zu sagen.
Beséligénd war ihre Nähe.
Freunde, es gab glúcklichére Zeiten.
Jedoch der schrécklichsté der Schrecken.
Versammelt sie die líebendé Gemeine.
Denn auch Níobé dem schweren.
Kósteté die Frucht der Aehren.
Bleibt das náchtliché Gefild.
Stérbliché geboren sind.
Sei uns der gástliché gewogen.
Da rauscht der Krániché Gefild.
Der alles írdisché bescheint.
Von euch, ihr Krániché dort oben.
Da ist jedes Kóstliché zu sehn.

Sowohl von dem einen wie von dem anderen der beiden Dichter gaben wir zuerst betonte Flexionsendungen auf einen Consonanten, dann betonte Flexionsendungen auf den Vocal. Die Beispiele lassen sich leicht vermehren.

§ 24. Versfüsse der neuhochdeutschen Poesie.

Die neuhochdeutsche Poesie bedient sich am häufigsten zweisylbiger, seltener dreisylbiger Versfüße. Sowohl die zweisylbigen wie die dreisylbigen folgen entweder dem absteigenden (mit der Hebung beginnenden) oder dem ansteigenden (mit der Senkung beginnenden), dem sogenannten anakrusischen Rhythmus.

Zweisylbige Versfüße des ansteigenden, zweisylbige Versfüße des absteigenden Rhythmus, — dreisylbige Versfüße des ansteigenden, dreisylbige Versfüße des absteigenden Rhythmus! Das wird eine etwas schwerfällige Nomenclatur sein. Eine einfachere und kürzere deutsche Terminologie will sich nicht finden lassen.

Deshalb hat man seine Zuflucht zur Terminologie antiker Versfüße genommen.

Man identificirt den mit der Hebung beginnenden zweisylbigen Versfuß der neuhochdeutschen Poesie mit dem dreizeitigen Trochäus der Griechen

léise
´ ˘ Trochäus.

Den mit der Senkung beginnenden zweisylbigen Versfuß identificirt man mit dem dreizeitigen Iambus der Griechen

geschwind
˘ ´ Iambus.

Den mit der Hebung beginnenden dreisylbigen Versfuß des Neuhochdeutschen identificirt man mit dem vierzeitigen Daktylus der Griechen

sélige
/ ◡◡ Daktylus.

Den mit der Senkung beginnenden dreisylbigen Versfuß des Neuhochdeutschen identificirt man mit dem vierzeitigen Anapäst der Griechen

Kamerád
◡ ◡ / Anapäst.

Die Versfüße der griechischen Poesie sind aus langen und kurzen Sylben zusammengesetzt. In den Versfüßen der neuhochdeutschen Poesie kommt es nicht auf die Quantität der Sylben an, sondern lediglich auf den Wortaccent, welcher letztere in der antiken Poesie für das Wesen des Versfußes völlig gleichgültig ist. Statt der langen Sylbe des antiken Versfußes erscheint im neuhochdeutschen Versfuße die betonte, statt der kurzen Sylbe des antiken Versfußes erscheint im Neuhochdeutschen die unbetonte Sylbe. In der neuhochdeutschen Poesie bildet das Wort »*leíse*« einen Trochäus, nicht weil es aus einer langen und einer kurzen Sylbe besteht; freilich ist hier die betonte Sylbe »lei« gleichzeitig eine Länge, die unbetonte Sylbe »se« zugleich eine Kürze; analog verhält es sich mit dem Iambus »*geschwínd*«, mit dem Daktylus »*sélige*«, mit dem Anapäst »*Kamerád*«. Nur dann, wenn die neuhochdeutschen Verse gesungene, nicht wenn sie gesagte Verse sind, kann es vorkommen, daß der Trochäus und Iambus dreizeitige Größe haben, daß der Daktylus und der Anapäst vierzeitig sind. Doch ist dies durchaus nicht stets der Fall wie bei den gleichnamigen Versfüßen der Griechen. Ich sage der gesungenen Poesie der Griechen; denn wenn die trochäischen, iambischen, daktylischen, anapästischen Verse nicht durch Gesang, sondern durch Declamation oder

Recitation vorgetragen werden, ist der griechische Trochäus oder Iambus keineswegs ein dreizeitiger, der griechische Daktylus oder Anapäst keineswegs ein vierzeitiger Versfuß, denn die Länge wird dann keineswegs als eine zweizeitige, die Kürze keineswegs als eine einzeitige Sylbe ausgesprochen, der rhythmische Vortrag des Verses beschränkt sich alsdann auf das Einhalten der rhythmischen Accente, das Gleiche gilt beim gesagten (declamirten, recitirten) deutschen Verse. Vgl. oben. Unser viertes Capitel wird die Uebereinstimmung der gesungenen deutschen Verse mit dem gesungenen griechischen Verse eingehend zu erörtern haben. Hier sei darauf hingewiesen, daß der ursprüngliche Vortrag des Verses der Gesangvortrag ist, bei Griechen wie bei Germanen beiderseits hat sich die rhythmische Beschaffenheit der Verse auf dem Boden des Gesanges herausgebildet, die Eigenthümlichkeit des quantitirenden griechischen Verses und des accentuirenden germanischen. So sind dem griechischen Versbau vom Anfang an vierzeitige Daktylen und Anapäste, dreizeitige Trochäen und Iamben eigenthümlich, während die germanische Metrik von Anfang an auf dem Standpunkt des aus accentuirenden Hebungen und accentlosen Senkungen bestehenden Versen steht. Wenn wir diese lediglich durch betonte und tonlose Sylben bestimmten Versfüße der neuhochdeutschen Metrik für den gesagten Vers mit den dem quantitirenden Verse der Griechen entlehnten Ausdrücken Trochäus, Iambus, Daktylus, Anapäst bezeichnen, so geschieht dies deshalb, weil wir keine bezeichnendere deutsche Termini finden können: es ist ein Nothbehelf. Erst dann, wenn die neuhochdeutschen Verse gesungene Verse sind, ist der für dieselben gebrauchte Ausdruck Trochäus, Iambus, Daktylus, Anapäst ein die rhythmische Beschaffenheit genau bezeichnender.

§ 25. Neuhochdeutscher Vers als Complex von Füssen.

Das Wort Vers entstammt dem classischen Alterthume, es liegt das lateinische versus zu Grunde, welches eine einheitliche Zeile bedeutet; »versus« ist eigentlich »Wendung«; wenn die eine Zeile (Verszeile) fertig geschrieben ist, wendet sich der Schreiber zu einer neuen Verszeile.

Diese Bedeutung wird in der neuhochdeutschen Metrik festgehalten.

Eine Gruppe von Versfüßen, welche der Dichter in eine Zeile schreibt, wird Vers genannt.

Es gibt rhythmische und rhythmuslose Verse. Alle rhythmischen Verse setzen voraus, daß sie auf Versfüße als ihre Bestandtheile zurückzuführen sind. Die rhythmuslosen Verse enthalten keine Versfüße; gleich den Bibelversen des alten Testamentes.

Bezüglich der Verbindung der Versfüße zu größeren rhythmischen Gruppen unterscheidet man zwischen einfachen und zusammengesetzten Versen.

Der einfache Vers kann sich bis zu sechs Versfüßen ausdehnen. Ein Vers von mehr als sechs Versfüßen wird nach der Lehre der Alten ein zusammengesetzter sein.

Für einfachen Vers sagt man auch Kolon d. i. rhythmisches Glied.

Der zusammengesetzte Vers ist je nach der Anzahl der in ihm enthaltenen Kola oder rhythmischen Gliede entweder ein zweigliedriger oder ein drei- und mehrgliedriger.

Der ein- und zweigliedrige Vers wird von den griechischen Metrikern als »Metron«, der drei- und mehrgliedrige

als »Hypermetron« (über das Metron hinausgehend) bezeichnet.

Der gemeinsame alte Terminus für Metron und Hypermetron ist »Periode«. Wir unterscheiden daher zweigliedrige und hypermetrische Perioden. Es kommt vor, daß auch ein einziges Kolon eine (eingliedrige) Periode bildet.

Die griechischen Dichter pflegen die zweigliedrige Periode in eine Verszeile zu schreiben. Dasselbe thun auch meist die mittelalterlichen Dichter. Unsere neuhochdeutschen Dichter, wenn sie antike oder mittelalterliche Dichtungen nachbilden, machen es ebenso. Sonst schreiben sie nach einfachen Versen, d. h. sie weisen einem jeden rhythmischen Gliede eine besondere Zeile an. Daher darf man den einfachen Vers oder das rhythmische Glied als »rhythmische Reihe« bezeichnen.

§ 26. Die vollständigen (akatalektischen) Verse der neuhochdeutschen Poesie.

Der vollständige Vers des absteigenden Rhythmus schließt mit der Hebung, der vollständige Vers des ansteigenden Rhythmus mit der Senkung. Ein jeder vollständige Vers hat soviel Hebungen als er Versfüße hat. Der einfache Vers kann höchstens sechs Versfüße enthalten.

Um den Umfang des Verses d. i. die Anzahl der in ihm enthaltenen Versfüße zu bezeichnen, kann man ihn einen sechs-, fünf-, vier-, drei-, zweifüßigen Vers nennen. Es gibt einen vierfüßigen trochäischen Vers u. s. w. Man kann auch vom vierfüßigen Trochäus sprechen, wenn ein Gedicht oder ein Abschnitt eines Gedichtes aus Versen besteht, deren jeder vier trochäische Versfüße enthält. Aber von einem vierfüßigen Trochäus in der Einheit zu reden

ist unlogisch, da der einzelne Trochäus stets nur ein Versfuß ist. Eben so mißlich ist es, den Ausdruck trochäischer Vierfüßler u. s. w. zu gebrauchen, obwohl derselbe von manchen thatsächlich so angewandt wird. Der Kürze und Klarheit wegen wird man nicht umhin können, der antiken Metrik nicht bloß das Termini trochäisch, iambisch, daktylisch, anapästisch zu entlehnen, sondern den Alten auch darin zu folgen, daß eine aus sechs Versfüßen bestehende rhythmische Reihe als Hexapodie, eine aus fünf Versfüßen bestehende Reihe als Tetrapodie, und so weiter als Tripodie, Dipodie bezeichnet wird. Ein einziger Versfuß würde in analogem Sinne als Monopodie zu bezeichnen sein, — freilich wird in einem Gedichte ein einzelner Versfuß nur sehr, sehr selten als selbstständige Verszeile geschrieben sein.

Neben dieser die Zahl der Versfüße angebenden Nomenclatur kennt die griechische Metrik noch eine andere, durch welche die Zahl der Dipodieen d. i. Doppelfüße angegeben wird: Dimetron für den aus zwei Dipodieen bestehenden Vers, Trimetron für einen Vers von drei Doppelfüßen u. s. w. Dimetron ist zwar genau dasselbe wie Tetrapodie u. s. w. Die doppelte Nomenclatur, von denen die eine die Zahl der Einzelfüße, die andere die Zahl der Doppelfüße angibt, ist nicht so überflüssig wie es den Anschein hat, denn während der erstere dem einfachen Verse dient, erleichtert die letztere die Uebersichtlichkeit der zusammengesetzten Verse.

Geben wir hiernach eine Uebersicht der von der antiken Metrik auf unsere neuhochdeutsche zu übertragenden Nomenclatur der vollständigen oder wie die Alten sagen, der akatalektischen Verse.

I. Akatalektische (vollständige) Verse aus zweisylbigen Füßen des absteigenden Rhythmus.

Trochäische Dipodie (aus 2 Trochäen)

_∪ _∪

tief im Herzen.

Trochäische Tripodie (aus 3 Trochäen)

_∪ _∪ _∪

selig durch die Liebe.

Trochäische Tetrapodie (aus 4 Trochäen)

_∪ _∪ _∪ _∪

kleine Blumen, kleine Blätter.

Trochäische Pentapodie (aus 5 Trochäen)

_∪ _∪ _∪ _∪ _∪

will sich Hektor ewig von mir wenden?

Trochäische Hexapodie (aus 6 Trochäen)

kommt bei Schiller vor, freilich nicht in eine Verszeile geschrieben:

Aus der Wolke quillt der Segen, strömt der Regen.
Durch der Hände lange Kette um die Wette (vgl. § 26, 9).

in Eine Verszeile geschrieben:

Holder Friede, süße Eintracht, weilet, weilet.

II. Akatalektische Verse aus zweisylbigen Füßen des ansteigenden Rhythmus.

Iambische Dipodie (aus 2 Iamben)

∪ ⏑ ∪ ⏑

mein Hérz ist schwér.

Iambische Tripodie (aus 3 Iamben)

∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑

bei méiner Náchbarín.

Iambische Tetrapodie (iambisches Dimetron): 4 Iamben.

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

wie kómmts, daß dú so tráurig bíst.

Iambische Pentapodie (brachykatalektisches iambisches Dimetron): 5 Iamben.

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

der frísch sich éinst dem tíefen Blíck gezéigt.

Iambische Hexapodie (iambisches Trimetron): 6 Iamben.

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

das Récht des Hérrschers üb' ich áus zum létzten Mál

III. Akatalektische Verse aus dreisylbigen Füßen des absteigenden Rhythmus.

Der Schlußfuß ist statt des dreisylbigen oft ein zweisylbiger.

Daktylische Dipodie: 2 Daktylen.

– ⏑⏑ – ⏑⏑

dén die verdérblichen

– ⏑⏑ – ⏑

Mängel umwánden

Daktylische Tripodie: 3 Daktylen.

– ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑

– ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑

Daktylische Tetrapodie (daktylisches Dimetron): 4 Daktylen.

– ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑

– ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑

lásset Geléhrte sich zánken und stréiten

IV. Akatalektische Verse aus dreisylbigen Füßen des ansteigenden Rhythmus.

Anapästische Dipodie: 2 Anapäste.

⏑ ⏑ / ⏑ ⏑ /

das Gelócke vom Kópf

Anapästische Tetrapodie (anapästisches Dimetron): 4 Anapästen.

⏑ ⏑ / ⏑ ⏑ / ⏑ ⏑ / ⏑ ⏑ /

von der Würzel des Baúmes zum Gípfel empór

Die häufigsten rhythmischen Reihen (Glieder, einfache Verse) sind diese Tetrapodieen, in den Metra der Alten, wie der Modernen. Sie kommen vor in jeder Versart, der trochäischen, iambischen, daktylischen, anapästischen. Tripodieen und Dipodieen gibt es in der trochäischen, iambischen, daktylischen und anapästischen Versgattung, doch haben sie eine den Tetrapodieen keineswegs coordinirte Bedeutung, Pentapodieen sind auf die iambische und trochäische Versart beschränkt.

§ 27. Die unvollständigen Verse des absteigenden Rhythmus.

Im vollständigen Verse ist die Anzahl der Senkungen wie die der Hebungen. Im unvollständigen Verse ist dieselbe ungleich. Der Sachverhalt ist bei den Versen des absteigenden Rhythmus ein anderer als bei denen des ansteigenden. Dort fehlt die Schlußsenkung oder der ganze schließende Versfuß. Bei fehlender Schlußsenkung werden diese Verse von den griechischen Theoretikern als katalektische, wenn ihnen aber der ganze letzte Versfuß fehlt, als brachykatalektische Verse bezeichnet.

I. Katalektisch-trochäische Verse.

Katalektische Dipodie: 1½ Trochäen.

/ ⏑ /

zúckt der Stráhl

Katalektisch-trochäische Tripodie: $2\frac{1}{2}$ Trochäen.

widmet eúch dies Hérz

Katalektisch-trochäische Tetrapodie: $3\frac{1}{2}$ Trochäen.

Róms erpróbtes Héer im Féld

Katalektisch-trochäische Pentapodie: $4\frac{1}{2}$ Trochäen.

Schöne Wésen áus dem Fábelländ

II. Katalektisch-daktylische Verse.

Katalektische Dipodie: $1\frac{1}{2}$ Daktylen.

innig geséllt

Katalektische Tripodie: $2\frac{1}{2}$ Daktylen.

stérbliche Künstler nicht nách

Katalektische Tetrapodie: $3\frac{1}{2}$ Daktylen.

fléchtet auch blaúe Cyánen hinein

Ihre volle Berechtigung hat die Bezeichnung katalektisch, wenn die trochäischen und daktylischeu Verse gesungene sind, denn hier wird in der That der schließende Versfuß der Reihe, trotzdem daß dasselbe dem Worttexte nach nur ein halber Versfuß ist (vom Umfang der Hebung) vom Componisten, sei es durch Sylbenverlängerung, sei es durch Hinzufügung einer Pause, zum Umfange eines ganzen Versfußes ausgedehnt. Aber auch bei der Declamation oder Recitation (in der gesagten Poesie) wird in dem Lesen oder Zuhören durch die benachbarten akatalektischen Verse das rhythmische Gefühl erweckt, daß der betreffende

akatalektische Vers (Tetrapodie u. s. w.) der Umfang des akatalektischen Verses zukommt.

Der brachykatalektische Vers hat am Schlusse einen ganzen Versfuß zu wenig. Häufig kommt vor die trochäisch brachykatalektische Tetrapodie und zwar in einer doppelten Form.

Trochäische Tetrapodie, brachykatalektisch mit weiblichem Ausgange: $2\frac{1}{2}$ Trochäen.

– ◡ – ◡ – ◡
múß ich mich bequémen

Trochäische Tetrapodie, brachykatalektisch mit männlichem Ausgange: $2\frac{1}{2}$ Trochäen.

– ◡ – ◡ –
widmet éuch dies Hérz.

Die erste Form der brachykatalektischen Tetrapodie hat dasselbe Sylbenschema wie die akatalektisch-trochäische, die zweite Form kommt im Sylbenschema mit der katalektisch-trochäischen Tripodie überein. Die benachbarten Verse erregen in dem Lesenden und in dem Hörenden das rhythmische Gefühl, daß er nicht trochäische, sondern tetrapodische Verse vor sich hat. Sind solche Verse gesungene, so überzeugt man sich leicht, daß der Componist nicht umhin konnte, die Tripodie des Dichtertextes zu verwandeln. Vgl. die Melodie des Goethe'schen Liedes; »Sah ein Knab ein Röslein stehn, Röslein auf der Haiden«.

§ 28. Der unvollständige Vers des ansteigenden Rhythmus.

Hier fehlt nach der Auffassung der griechischen Metrik dem Schlußfuße die Hebung.

I. Katalektisch-iambische Verse.

Iambische Tetrapodie (katalektisch): $3\frac{1}{2}$ Iamben.

$\breve{}\,/\,\breve{}\,/\,\breve{}\,/\,\breve{}\,/\,\breve{}$

was aúf der Brúcke schállen

Anapästische Tetrapodie (katalektisch): $3\frac{1}{2}$ Anapästen.

$\breve{}\,\breve{}\,/\,\breve{}\,\breve{}\,/\,\breve{}\,\breve{}\,/\,\breve{}$

in den Kámpf, in die Fréiheit gezógen

Aus der Melodiesirung des hier angeführten Schillerschen Verses ergibt sich, daß der Componist der katalektisch-anapästischen Tetrapodie denselben Rhythmus wie der akatalektisch-anapästischen vindicirt hat, nämlich dem rhythmischen Umfang von vier vollständigen Anapästen.

Wenn die griechischen Verse gesungene wären, dann würde die der schließenden Senkung vorausgehende Hebung bei katalektischen Anapästen zur vierzeitigen, bei katalektischen Iamben zur dreizeitigen Länge, die schließende Sylbe aber erhält die Funktion einer Hebung. Sie haben alsdann

$\breve{}\,/\,\breve{}\,/\,\breve{}\,/\,\breve{}\,/$

$\breve{}\,/\,\breve{}\,/\,\breve{}\,/\,\breve{}$

was hór ich dráußen vór dem Thor,
was áuf der Brúcke schállén

Wie aber ist es, wenn solche Verse nicht gesungen, sondern gesprochen werden? E. Brücke auf S. 39. 40 seiner physiologischen Grundlage der neuhochdeutschen Verskunst sagt von den vorstehenden Versen: »Scandiren wir sie und schlagen den Takt dazu, so werden wir bemerken, daß der achte Taktschag genau an das Ende des zweiten Verses fällt, nicht über dasselbe hinaus:

1 2 3 4
Was hör' ich draußen vor dem Thor,
5 6 7 8
was auf der Brücke schallen?

Da der Uebergang vom a zum 1 den der Zeit nach festbestimmten siebenten Arsisgipfel*) bildet, so wird dies nur dadurch möglich, daß das 1 länger ausgehalten wird. Das ist auch in der That der Fall. Die directe Messung solcher Verse am Kymassaphion ergibt, daß die hier erzeugte Länge bei strengem Scandiren nach dem Taktschlage sich zu den übrigen Längen desselben Metrums nahezu wie 3 : 2 verhält«. Also die übrigen Längen (Senkungen), sind zweizeitige, die vorletzte Sylbe des katalektisch-iambischen Dimetrons (Tetrapodie) eine dreizeitige.

§ 29. Neuhochdeutsche Verse aus zweisylbigen Füssen des absteigenden Rhythmus.

Achtgliedrige und zwölfgliedrige trochäische Strophen aus katalektischen Tetrametern.

1. Werden vier katalektisch-trochäische Tetrameter zu einer Strophe vereint

– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

dann kann man diese eine tetrastichische Strophe (aus vier Langversen) oder auch eine achtgliedrige Strophe aus acht trochäischen Gliedern nennen. Viermal folgt auf einen akatalektischen tetrapodischen Vordersatz eine katalektische Tetrapodie als Nachsatz. Eine solche achtgliedrige Strophe wird stets eine Combination zweier viergliedriger Strophen sein, welche ihrerseits aufgehört haben, selbstständige Stro-

*) E. Brücke gebraucht Arsin im Sinne von Thesis (schwerer Takttheil).

phen zu sein und zu einer noch einmal so umfangreichen Strophe zusammenzutreten. Der Hauptgedankenabschnitt der achtgliedrigen Strophe findet gerade in der Mitte derselben statt.

2. Unter den Liedern Goethe's haben folgende die achtgliedrige Strophenform.

An die Erwählte (Goethe 1, 49 — 1800):

Hand in Hand! und Lipp' auf Lippe!
Liebes Mädchen, bleibe treu!
Lebe wohl! und manche Klippe
fährt dein Liebster noch vorbei;
aber wenn er einst den Hafen
nach dem Sturme wieder grüßt,
mögen ihn die Götter strafen,
wenn er ohne dich genießt.

Frisch gewagt ist schon gewonnen,
halb ist schon mein Werk vollbracht!
Sterne leuchten mir wie Sonnen,
nur dem Feigen ist die Nacht.
War ich müßig dir zur Seite,
drückte noch der Kummer mich;
doch in aller dieser Weite
wirk' ich rasch und nur für dich.

Schon ist mir das Thal gefunden,
wo wir einst zusammen gehn
und den Strom in Abendstunden
sanft hinuntergleiten sehn.
Diese Pappeln auf den Wiesen,
diese Buchen in dem Hain!
Ach! und hinter allen diesen
wird doch auch ein Hüttchen sein!

Von den übrigen hierher gehörenden Liedern Goethe's führen wir die beiden ersten tetrapodischen Reihen an als Langzeile geschrieben.

Lust und Qual (Goethe 1, 43—1767. 69):

Knabe saß ich, Fischerknabe, | auf dem schwarzen Fels am Meer.

Die schöne Nacht (Goethe 1, 43—1767. 69):

Nun verlass' ich diese Hütte, | meiner Liebsten Aufenthalt.

Unschuld (Goethe 1, 47—1767. 69):

Schönste Tugend einer Seele, | reinster Quell der Zärtlichkeit.

Dauer im Wechsel (Goethe 1, 80—1804):

Hielte diesen frühen Segen | ach! nur eine Stunde fest.

Musen und Gratien in der Mark (Goethe):

O wie ist die Stadt so wenig, | laß die Maurer künftig ruhn.

Die Lustigen in Weimar (Goethe 1, 94. 15. Januar 1813):

Donnerstag nach Belvedere, | Freitag geht's nach Jena fort.

Ritter Kurts Brautfahrt (Goethe 1, 115. 1804):

Mit des Bräutigams Behagen | schwingt sich Ritter Kurt aufs Pferd.

Der Harfenspieler (Goethe 1):

An die Thüren will ich schleichen, | still und sittsam will ich stehn.

Meeresstille (Goethe 1, 54 — 1796):

Tiefe Stille herrscht im Wasser, | ohne Regung ruht das Meer,
und bekümmert sieht der Schiffer | glatte Fläche rings umher.
Keine Luft von keiner Seite! | Todesstille fürchterlich!
In der ungeheuren Weite | reget keine Welle sich.

Das einzige Mal, daß Goethe die weiblichen Ausgänge der trochäischen Periode ungereimt läßt »Wasser — Schiffer«.

Rechenschaft (Goethe 1, 91. Febr. 1810):

sind viergliedrige Strophen (Meister) und achtgliedrige

Strophen (Einer aus dem Gesellenchor) mit einander verbunden.

Meister:

Frisch! der Wein soll reichlich fließen, | nichts Verdrießlichs weh' uns an!
Sage, willst du mitgenießen, | hast du deine Pflicht gethan?

Einer:

Zwei recht gute junge Leute | liebten sich nur gar zu sehr;
gestern zärtlich, wüthend heute, | morgen wär' es noch viel mehr;
sonnte sie hier das Genicke, | dort zerrauft er sich das Haar,
Alles bracht' ich ins Geschicke, | und sie sind ein glücklich Paar.

Goethe ist es, der den in Kurzzeilen zerfallenden trochäischen Tetrameter zum häufigsten Metrum der lyrischen Gedichte gemacht hat. Kein anderes Maß ist in Goethe's »Liedern« geläufiger als dieses.

3. Bei Schiller kommen folgende Gedichte (der dritten Periode) in achtgliedrigen Strophen des trochäischen Maßes vor:

Kassandra (Schiller 1, 190):

Freude war in Trojas Hallen,
eh die hohe Feste fiel;
Jubelhymnen hört man schallen
in der Saiten goldnem Spiel;
alle Hände ruhen müde
von dem thränenvollen Streit,
weil der herrliche Pelide
Priams schöne Tochter freit.

Sehnsucht (Schiller 1, 146):

Ach, aus dieses Thales Gründen, | die der kalte Nebel drückt,

An Minna (Schiller 1):

Thränen seh ich? Ist mein Auge trüber? | nebelt's mir um's Angesicht?

Würde der Frauen (Schiller 1, 152):

Ewig aus der Wahrheit Schranken | schweift des Mannes wilde Kraft.

Auf jede achtgliedrige Strophe folgt eine achtgliedrige daktylische.

Der Jüngling am Bache (Schiller 1, 151):

An der Quelle saß der Knabe, | Blumen wand er sich zum Kranz,
und er sah sie, fortgerissen, | treiben in der Wellen Tanz.
Und so fliehen meine Tage | wie die Quelle rastlos hin,
und so bleichet meine Jugend, | wie die Kränze schnell dahin.

Das einzige Gedicht dieser Strophenform, in welchem die akatalektische Tetrapodie ohne Reim geblieben ist.

Das Eleusinische Fest (Schiller 1, 171):

Scheu in des Gebirges Klüften | barg der Troglodyte sich,
der Nomade ließ die Triften, | mußte liegen, wo er strich.
Mit dem Wurfspieß, mit dem Bogen | schritt der Jäger durch das Land,
weh dem Fremdling, den die Wogen | warfen an den Unglücksstrand.

4. In der »Klage der Ceres« hat Schiller sechs katalektisch-trochäische Tetrameter zu einer zwölfgliedrigen Strophe vereint (die viergliedrige Strophe ist in ihrem Umfange verdreifacht).

– ∪ – ∪ – ∪ – ∪ | – ∪ – ∪ – ∪ –
– ∪ – ∪ – ∪ – ∪ | – ∪ – ∪ – ∪ –

– ∪ – ∪ – ∪ – ∪ | – ∪ – ∪ – ∪ –
– ∪ – ∪ – ∪ – ∪ | – ∪ – ∪ – ∪ –

– ∪ – ∪ – ∪ – ∪ | – ∪ – ∪ – ∪ –
– ∪ – ∪ – ∪ – ∪ | – ∪ – ∪ – ∪ –

In der Satzgliederung zeigt sich die Art der Zusammensetzung.

Klage der Ceres (Schiller 1, 167):

Ist der holde Lenz erschienen?
hat die Erde sich verjüngt?
Die besonnten Hügel grünen,
und des Eises Rinde springt.
Aus der Ströme blauem Spiegel
lacht der unbewölkte Zeus,
milder wehen Zephyrs Flügel,
Augen treibt das junge Reis,
In dem Hain erwachen Lieder,
und die Oreade spricht:
Deine Blumen kehren wieder,
deine Tochter kehret nicht.

§ 30. Hypermetrische Perioden des trochäischen Masses.

1. Die zweigliedrige Periode aus einer akatalektischen Tetrapodie als Vordersatz und einer katalektischen Tetrapodie als Nachsatz heißt bei den Griechen katalektisches Tetrametron. Geht die Periode in ihrer Ausdehnung über den Umfang des Tetrametrons hinaus, so wird sie in der Theorie der griechischen Metrik als Hypermetron bezeichnet. Die hypermetrische Periode hat statt eines akatalektischen Vordersatzes deren zwei oder auch mehr, immer aber nur einen katalektischen Nachsatz.

– ∪ – ∪ – ∪ – ∪ | – ∪ – ∪ – ∪ – ∪ | – ∪ – ∪ – ∪ –

Erster Vordersatz Zweiter Vordersatz Nachsatz

2. Die Stelle eines tetrapodischen Vordersatzes kann aber auch ein dipodischer vertreten, entweder

– ∪ – ∪ – ∪ – ∪ | – ∪ – ∪ | – ∪ – ∪ – ∪ –

oder

– ∪ – ∪ | – ∪ – ∪ – ∪ – ∪ | – ∪ – ∪ – ∪ –

Sowohl die erste wie die zweite der beiden vorstehenden hypermetrischen Perioden ist als eine Erweiterung der tetrametrischen nur aus einem Vordersatze und nur einem Nachsatze bestehenden Periode anzusehen.

Ein Beispiel beider Arten gibt die Strophe des Goetheschen Gedichtes

An Mignon (Goethe 1, 64: 1798):

Ueber Thal und Fluß getragen | ziehet rein der Sonne Wagen. |
Ach, sie regt in ihrem Lauf,
so wie deine, meine Schmerzen | tief im Herzen | immer Morgens
wieder auf.

Hier bildet die trochäische Dipodie den zweiten Vordersatz der zweiten hypermetrischen Periode. In

Chamissos Gedicht: Thränen III,

bildet die Dipodie den ersten Vordersatz der zweiten hypermetrischen Periode

Nicht der Thau und nicht der Regen | dringen, Mutter, in dein
Grab,
Thränen sind es, | Thränen deines armen Kindes, | rinnen heiß
zu dir hinab.

Eingemischte Dipodieen sind in den Periodenbildungen der neuhochdeutschen Metrik ebenso selten, wie sie in der griechischen häufig sind.

3. Geben wir zunächst Beispiele dreigliedriger Perioden; zwei tetrapodische Vordersätze und ein tetrapodischer Nachsatz:

Zwischen zwei Welten (Goethe 1, 45):

Trink, o Jüngling, heilges Glücke,
taglang aus der Liebsten Blicke,
Abends gaukl' ihr Bild dich ein.
Kein Verliebter hat es besser,
doch das Glück bleibt immer größer,
fern von der Geliebten sein.

Hier sind zweigliedrige Perioden zu einer Strophe verbunden. Ebenso in

An die Günstigen (Goethe 1, 20):

Dichter lieben nicht zu schweigen, | wollen sich der Menge zeigen, |
Lob und Tadel muß ja sein.
Niemand beichtet gern in Prosa, | doch vertraun wir oft sub Rosa |
in der Musen stillem Hain.

Die deutsche Muse (Schiller 1):

Kein Augustisch Alter blühte, | keines Medicäers Güte | lächelte
der deutschen Kunst;
sie ward nicht gepflegt zum Ruhme, | sie entfaltete die Blume |
nicht im Strahl der Fürstengunst.

Die Antiken zu Paris (Schiller 1, 259):

Was der Griechen Kunst erschaffen, | mag der Franke mit den
Waffen | führen nach der Seine Strand,
und in prangenden Museen | zeig' er seine Siegstrophäen | dem
erstaunten Vaterland!

7. Goethe's Gedicht »Zauberlehrling« enthält akatalektische Tetrameter (1. 2), brachykatalektische Tetrameter, die auf die Hebung ausgehen und zugleich dikatalektisch sind (3) und einen katalektischen Hypermeter, in welchem auch Dipodieen eingemischt sind (5), in der Manier, als ob das Gedicht für den Gesang bestimmt sei.

Der Zauberlehrling (Goethe 1, 136):

1. Hat der alte Hexenmeister | sich doch einmal wegbegeben!
2. Und nun sollen seine Geister | auch nach meinem Willen leben.
3. Seine Wort' und Werke | merkt' ich und den Brauch,
4. und mit Geisterstärke | thu ich Wunder auch.
5. Walle, walle | manche Strecke, | daß zum Zwecke | Wasser
fließe | und mit reichem, vollem Schwalle | zu dem Bade
sich ergieße.

1. – ∪ – ∪ – ∪ – ∪ | – ∪ – ∪ – ∪ – ∪
2. – ∪ – ∪ – ∪ – ∪ | – ∪ – ∪ – ∪ – ∪
3. – ∪ – ∪ – ∪ | – ∪ – ∪ –
4. – ∪ – ∪ – ∪ | – ∪ – ∪ –
5. – ∪ – ∪ | – ∪ – ∪ | – ∪ – ∪ | – ∪ – ∪ | – ∪ – ∪ – ∪ – ∪ | – ∪ – ∪ – ∪ – ∪

Man sieht aus dem Metrum, daß Goethe das Gedicht in der Weise eines gesungenen Gedichtes angelegt hat. Die Verse 3 und 4 sind zweigliedrige tripodische Verse, aus einer akatalektischen und katalektischen Tripodie. Durch die beiden vorausgehenden akatalektischen Tetrameter (1. 2) ist in dem Leser das rhythmische Gefühl erweckt, als ob auch 3 und 4 den tetrapodischen, nicht den tripodischen Rhythmus habe und demzufolge müßte sowohl 3 wie 4 als ein brachykatalektischer und zugleich dikatalektischer Tetrameter aufgefaßt werden.

8. Noch mannigfaltiger ist die Gestaltung des trochäischen Tetrameters und Hypermeters in Schillers Glocke. Zehn achtgliedrige Strophen bilden das constante Element des Gedichtes, eine jede aus zwei katalektischen Tetrametern, einem dikatalektischen und zugleich brachykatalektischen Tetrameter männlichen Ausganges und einem akatalektischen Tetrameter bestehend:

1. Fest gemauert in der Erden
   steht die Form aus Lehm gebrannt.
2. Heute muß die Glocke werden!
   Frisch, Gesellen, seid zur Hand!
3. Von der Stirne heiß
   rinnen muß der Schweiß,
4. soll das Werk den Meister loben,
   doch der Segen kommt von oben.

1. – ∪ – ∪ – ∪ – ∪ | – ∪ – ∪ – ∪ – katalektischer Tetrameter
2. – ∪ – ∪ – ∪ – ∪ | – ∪ – ∪ – ∪ – ∪ katalektischer Tetrameter
3. – ∪ – ∪ – | – ∪ – ∪ – dikatalektisch-brachykatalektisch
4. – ∪ – ∪ – ∪ – ∪ | – ∪ – ∪ – ∪ – ∪ akatalektischer Tetrameter

Der Vers 3, dem Anscheine nach aus zwei katalektischen Tripodieen bestehend, hat gemäß dem vorausgehenden und folgenden Verse keinen tripodischen, sondern tetrapodischen Rhythmus. Vgl. oben einen die Bemerkung E. Brücke's.

9. Die erste trochäische Partie im weiteren Verlaufe des Gedichtes enthält folgende Verse, die wir mit Rücksicht auf den Rhythmus, die von Schiller gegebene Versabtheilung verlassend, uns folgendermaßen zu schreiben erlauben dürfen.

1. Wehe, wenn sie losgelassen, | wachsend ohne Widerstand,
2. durch die volksbelebten Gassen | wälzt den ungeheuren Brand!
3. Denn die Elemente hassen | das Gebild der Menschenhand.
4. Aus der Wolke ¦ quillt der Segen | strömt der Regen,
5. aus der Wolke ohne Wahl | zuckt der Strahl.
6. Hört ihr's wimmern hoch vom Thurm? | das ist Sturm!
7. Roth wie Blut ¦ ist der Himmel, | das ist nicht des Tages Gluth!
8. Welch Getümmel ¦ Straßen auf! | Dampf wallt auf!
9. Flackernd steigt die Feuersäule; | durch der Straßen lange Zeile | wächst sie fort mit Windeseile;
   kochend wie aus Ofens Rachen | glühn die Lüfte, Balken krachen,
   Pfosten stürzen, Fenster klirren, | Kinder jammern, Mütter irren,
   Thiere wimmern ¦ unter Trümmern: | Alles rennet, rettet, flüchtet, | taghell ist die Nacht gelichtet,
10. Durch der Hände lange Kette, | um die Wette
11. fliegt der Eimer, hoch im Bogen | spritzen Quellen Wasserwogen,
    heulend kommt der Sturm geflogen, | der die Flamme brausend sucht!
12. Prasselnd in die dürre Frucht | fällt sie, in des Speichers Räume, | in die Sparren dürrer Bäume
13. und als wollte sie im Wehen | mit sich fort der Erde Wucht
14. reißen in gewaltger Flucht,
15. wächst sie in des Himmels Höh'n | riesengroß,

16. Hoffnungslos
17. weicht der Mensch der Götterstärke; | müßig sieht er seine Werke | und bewundernd untergehn.

So etwa würde Schiller die Verse abgetheilt und niedergeschrieben haben, wenn er in der Versabtheilung die Weise der griechischen Metrik beachtet hätte. Nach griechischer Terminologie würden das folgende zusammengesetzte, zum Theil auch unzusammengesetzte trochäische Verse sein:

1. katalektischer Tetrameter
2. katalektischer Tetrameter
3. katalektischer Tetrameter
4. katalektischer Trimeter (tetrapodisches und dipodisches Kolon)
5. katalektischer Trimeter (tetrapodisches und dipodisches Kolon)
6. dikatalektischer Trimeter
7. katalektischer Tetrameter
8. prokatalektischer Trimeter
9. zehngliedriges akatalektisches Hypermetron
10. akatalektischer Trimeter (tetrapodisches und dipodisches Kolon)
11. viergliedriger katalektischer Hypermeter
12. zehngliedriger katalektischer Hypermeter
13. zweigliedriger katalektischer Tetrameter
14. eingliedriger katalektischer Dimeter (Tetrapodie)
15. katalektischer Trimeter (aus tetrapodischem und dipodischem Kolon)
16. katalektische Dipodie
17. dreigliedriger katalektischer Hypermeter.

Platens Schreibweise der Verse kommt bei Schiller noch nicht zur Anwendung. Vielmehr schrieb Schiller niemals nach zusammengesetzten Versen, wenn er nicht etwa fremdländische Metra nachbildete. Auffallend aber ist, daß nach der Schillerschen Versabtheilung in der vorliegenden Partie die trochäische Dipodie so häufig eine eigene Verszeile bildet. Die beiden Dipodieen v. 8

aus der Wolke
quillt der Segen

sind ihrer rhythmischen Bedeutung nach gleich der Tetrapodie v. 5

aus der Wolke ohne Wahl

sind also die beiden Hälften einer tetrapodischen Reihe, aber nicht zwei selbstständige dipodische Reihen. Ebenso v. 7

Roth wie Blut
ist der Himmel

ferner v. 8

welch Getümmel
Straßen auf!

ferner v. 9

Thiere wimmern
unter Trümmern.

Wir werden wohl anzunehmen haben, Schiller gibt den Binnenreimen, welche die beiden Hälften einer Tetrapodie an einander binden, dieselbe Bedeutung wie den Versreimen; auch der Binnenreim ist ihm die Grenze eines rhythmischen Gliedes.

Ebenso v. 10

durch der Hände lange Kette
um die Wette.

In v. 4

Aus der Wolke | quillt der Segen, strömt der Regen,
aus der Wolke ohne Wahl | zuckt der Strahl

lag kein Binnenreim vor, um deswillen der Dichter die Anfangsworte »aus der Wolke« eine eigene Verszeile bilden ließ. Es war wohl Rücksicht auf den größeren Nachdruck dieser Worte, daß er ihnen eine eigene Zeile einräumte.

Auch v. 15 und 16 scheint Schiller sowohl dem Worte »riesengroß« wie dem Worte »hoffnungslos« als selbstständigen dipodischen Vers aufgefaßt zu haben. Von allen jenen Dipodieen ist »hoffnungslos« (v. 16) wohl das einzige, welches

auch nach Auffassung der griechischen Metrik einen selbstständigen eingliedrigen einfachen Vers bilden möchte.

Das Gedicht fährt fort:

1. Leer gebrannt | ist die Stätte, | wilder Stürme rauhes Bette.
2. In den öden Fensterhöhlen | wohnt das Grauen,
3. und des Himmels Wolken schauen | hoch hinein.
4. Einen Blick | nach dem Grabe | seiner Habe | sendet noch der Mensch zurück,
5. greift fröhlich dann zum Wanderstabe.

1. – ⏑ – – ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
2. – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑
3. – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ | – ⏑ –
4. – ⏑ – – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
5. ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑

Vers 1 ist ein akatalektischer Tetrameter, mit prokatalektisch gebildetem Vordersatze (katalektischem und prokatalektischem Ditrochäus).

Vers 2 ein akatalektischer Trimeter, aus einer Tetrapodie und einer Dipodie bestehend.

Vers 3 ist ein Trimeter, gleich dem vorausgehenden Verse, jedoch katalektisch (aus akatalektischer Tetrapodie und katalektischer Dipodie) zusammengesetzt.

Vers 4 ist ein aus dikatalektischem, akatalektisch auslautendem Trimeter und einem katalektischen Dimeter (Tetrapodie) zusammengesetzt.

Vers 5 eine iambische Pentapodie. Hätten wir hier eine griechische Strophe vor uns, so würden wir darauf aufmerksam zu machen haben, daß mit dem iambischen Verse eine raschere Bewegung eintrete. Ob hier Schiller wohl mit Bewußtsein diesen iambischen Rhythmus gewählt hat?

Ferner (S. 246):

1. Von dem Dome | schwer und bang, | tönt die Glocke | Grabgesang.
2. Ernst begleiten ihre Trauerschläge | einen Wandrer auf dem letzten Wege.
3. Ach, die Gattin ist's, die theure, | ach, es ist die treue Mutter,
4. die der schwarze Fürst der Schatten | wegführt aus dem Arm des Gatten,
5. aus der zarten Kinder Schaar, | die sie blühend ihm gebar,
6. die sie an der treuen Brust | wachsen sah mit Mutterlust.
7. Ach, des Hauses zarte Bande | sind zerstört auf immerdar,
8. denn sie wohnt im Schattenlande, | die des Hauses Mutter war!
9. denn es fehlt ihr treues Walten, | ihre Sorge ist nicht mehr,
10. an verwaister Stätte schalten | wird die Fremde, liebeleer.

V. 1 ist ein katalektischer Tetrameter, deren eine katalektische Tetrapodie bildet den Vordersatz.

V. 2 verläßt den tetrapodischen Rhythmus, er ist ein zweigliedriger aus akatalektischen Pentapodieen zusammengesetzter Vers. Dem folgen 8 Tetrameter: No. 3 und 4 akatalektisch, No. 5 und 6 dikatalektisch, No. 7—10 katalektisch gebildet.

1. – ∪ – ∪ | – ∪ – | – ∪ – ∪ | – ∪ –
2. – ∪ – ∪ – ∪ – ∪ – ∪ | – ∪ – ∪ – ∪ – ∪ – ∪
3. – ∪ – ∪ – ∪ – ∪ | – ∪ – ∪ – ∪ – ∪
4. – ∪ – ∪ – ∪ – ∪ | – ∪ – ∪ – ∪ – ∪
5. – ∪ – ∪ – ∪ – | – ∪ – ∪ – ∪ –
6. – ∪ – ∪ – ∪ – | – ∪ – ∪ – ∪ –
7. – ∪ – ∪ – ∪ – ∪ | – ∪ – ∪ – ∪ –
8. – ∪ – ∪ – ∪ – ∪ | – ∪ – ∪ – ∪ –

u. s. w.

Am meisten muß die Einmischung der beiden Pentapodieen

es begleiten ihre Trauerschläge
einen Wandrer auf dem letzten Wege

unsere Aufmerksamkeit beanspruchen. Schiller unterbricht

UNIVERSITY OF CALIFORNIA

damit den sonst durchweg tetrapodisch-dipodischen Rhythmus. Daß er gerade an dieser Stelle trochäische Pentapodieen eingemischt hat, zeigt, daß er sich seiner eigenthümlichen Versification wohl bewußt ist, denn gerade die trochäischen Pentapodieen sind es, in denen sich die schwermüthigen, düstern Dichtungen seiner ersten Periode bewegen:

»Die Kindesmörderin«:

Horch, die Glocken hallen dumpf zusammen

»Die Elegie auf den Tod eines Jünglings«:

Banges Stöhnen, wie vorm nahen Sturme.

»Hektors Abschied«:

Will sich Hektor ewig von mir wenden.

Schwerlich aber wird Schiller daran gedacht haben, daß die Trochäen-Bildung seines Liedes von der Glocke von denselben Principien ausgeht, durch welche der griechische Tragiker Aeschylus das trochäische Metrum, welches bei Archilochus der satyrischen und derartiger leichten Poesie diente, in seinen Chorliedern zum Ausdrucke tragischer Hoheit und Erregtheit gemacht hat und daß in den trochäischen Chorliedern des Aeschylus die dikatalektische und prokatalektische Tetrapodie im Vereine mit katalektischen Dipodieen den prävalirenden Rhythmus bildet, dem von anderen rhythmischen Elementen gerade die Pentapodie ebenso bei Aeschylus wie bei Schiller eingemischt wird, — gerade so von Aeschylus, dem gewaltigsten der griechischen Dramatiker, wie von dem großen deutschen Tragödiendichter Schiller.

Die in Schillers Liede von der Glocke auf die Schilderung der Sterbe- und Trauerglocke folgende trochäische

Podie ist ein heiteres, der Abendglocke gewidmetes Bild milden Friedens, welches nur am Schlusse der ernsten Pentapodie Raum verstattet, wo von dem Dichter der Friedensglocke die Aufruhrglocke entgegengestellt wird.

Munter fördert seine Schritte | fern im wilden Forst der Wandrer,
nach der fernen Heimatsstätte. | Blökend ziehen heim die Schafe
und der Rinder | breit gestirnte glatte Schaaren
kommen brüllend, | die gewohnten Ställe füllend.
Schwer herein | schwankt der Wagen, | kornbeladen;
bunt von Farben, | auf den Garben | liegt der Kranz
und das junge Volk der Schnitter | fliegt zum Tanz.
Markt und Straße werden stiller; | um des Lichts gesell'ge Flamme
sammeln sich die Hausbewohner, | und das Stadtthor schließt sich knarrend.
Schwarz bedecket | sich die Erde! | Doch den sichern Bürger schrecket
nicht die Nacht, | die den Bösen gräßlich wecket,
denn das Auge des Gesetzes wacht.

Tausend fleiß'ge Hände regen, | helfen sich in munterm Bund,
und in feurigem Bewegen | werden alle Kräfte kund.
Meister rührt sich und Geselle | in der Freiheit heil'gem Schutz,
jeder freut sich seiner Stelle, | bietet dem Verräther Trutz.
Arbeit ist des Bürgers Zierde, | Segen ist der Mühe Preis;
ehrt den König seine Würde, | ehret uns der Hände Fleiß.

Holder Friede, | süße Eintracht, weilet, weilet | freundlich über dieser Stadt!
Möge nie der Tag erscheinen, | wo des rauhen Krieges Horden,
wo der Himmel, | den des Abends sanfte Röthe | lieblich malt,
von der Dörfer, von der Städte | wildem Brande schrecklich strahlt!

Für die Verse 1—12 wird das metrische Schema folgendes sein:

1. $-\breve{}\ -\breve{}\ -\breve{}\ -\breve{}\ |\ -\breve{}\ -\breve{}\ -\breve{}\ -\breve{}$ akatalektischer Tetrameter
2. $-\breve{}\ -\breve{}\ -\breve{}\ -\breve{}\ |\ -\breve{}\ -\breve{}\ -\breve{}\ -\breve{}$ akatalektischer Tetrameter
3. $-\breve{}\ -\breve{}\ |\ -\breve{}\ -\breve{}\ -\breve{}\ -\breve{}$ akatalekt. Trimeter (Dipodie und Tetrapodie)

4.	– ∪ – ∪ | – ∪ – ∪ – ∪ – ∪	akatalekt. Trimeter (Dipodie und Tetrapodie)
5.	– ∪ – | – ∪ – ∪ | – ∪ – ∪	prokatalekt. Trimeter (katal. Ditrochäus und Tetrapodie)
6.	– ∪ – ∪ | – ∪ – ∪ | – ∪ –	katalekt. Trimeter (Dipodie und Tetrapodie)
7.	– ∪ – ∪ – ∪ – ∪ | – ∪ –	katalekt. Trimeter (Tetrapodie und katalektische Dipodie)
8.	– ∪ – ∪ – ∪ – ∪ | – ∪ – ∪ – ∪ – ∪	akatalektischer Tetrameter
9.	– ∪ – ∪ – ∪ – ∪ | – ∪ – ∪ – ∪ – ∪	akatalektischer Tetrameter
10.	– ∪ – ∪ | – ∪ – ∪ | – ∪ – ∪ – ∪ – ∪	akatalektischer Tetrameter
11.	– ∪ – | – ∪ – ∪ – ∪ – ∪	prokatalekt. Trimeter (katal. Dipodie und Tetrapodie)
12.	– ∪ – ∪ – ∪ – ∪ –	katalektische Pentapodie

Die Verse 13—18 sind katalektische Tetrameter. Die Verse 19—23 haben folgendes metrisches Schema:

19. – ∪ – ∪ \| – ∪ – ∪ – ∪ – ∪ \| – ∪ – ∪ – ∪ –
20. – ∪ – ∪ – ∪ – ∪ \| – ∪ – ∪ – ∪ – ∪
21. – ∪ – ∪ \| – ∪ – ∪ – ∪ – ∪ \| – ∪ –
22. – ∪ – ∪ – ∪ – ∪ \| – ∪ – ∪ – ∪ –

§ 31. Trochäische Pentapodieen und Tripodieen.

1. Trochäische Pentapodieen und Tripodieen waren in der Metrik des Mittelalters nicht sehr gebräuchlich, auch nicht in der alten griechischen Metrik. Viel häufiger sind sie bei den neuhochdeutschen Dichtern.

2. Viergliedrige Strophen aus akatalektischen Pentapodieen bildet Herder in dem Gedichte »Die Feldheimen«. (Wackernagel 2, 933):

Menschen waren einst, so lehret Plato,
gute Menschen waren einst die Heimchen,
die ihr Tagewerk mit Fleiße trieben,
Kinder zeugten und den Acker bauten.

Bis mit ihren zauberischen Tönen
drei mal drei der Musen niederstiegen
und die Fluren mit Gesang orfüllten
und sogar die Vögel singen lehrten.

3. Goethe bildet gereimte Strophen aus je vier akatalektischen Pentapodieen

Wanderer und Pächterin (Goethe 1):

Kannst du, schöne Pächt'rin ohne Gleichen,
unter dieser breiten Schattenlinde,
wo ich, Wandrer, kurze Ruhe finde,
Labung mir für Durst und Hunger reichen?

4. Ungereimt sind die akatalektischen Pentapodieen, ohne zu Strophen verbunden zu werden, das eigentliche Metrum des griechischen Volksepos, nachgebildet von Goethe in dem Klagegesange von den edlen Frauen des Asan-Aga aus dem Morlachischen.

Was ist Weißes dort im grünen Walde?
Ist es Schnee wohl oder sind es Schwäne?
Wär' es Schnee, er wäre weggeschmolzen,
wären's Schwäne, wären weggeflogen.
Ist kein Schnee nicht, und sind keine Schwäne,
's ist der Gatte Asan-Aga's.
Nieder liegt er drin an seiner Wunde,
ihn besucht die Mutter und die Schwester,
schamhaft säumt sein Weib zu ihm zu kommen.

5. Dasselbe pentapodische Metrum, ohne Reim und ohne strophische Gliederung gebraucht Goethe auch in lyrischen Gedichten

Morgenklagen (Goethe 1, 172):

O du loses, leidig loses Mädchen,
sag mir an, womit hab' ich's verschuldet,
daß du mich auf diese Folter spanntest,
daß du dein gegeben Wort gebrochen?

Drücktest doch so freundlich gestern Abend
mir die Hände, lispeltest so lieblich:
Ja, ich komme, komme gegen Morgen,
ganz gewiß, mein Freund, auf deine Stube.

Angelehnet ließ ich meine Thüre,
hatte noch die Angeln erst geprüfet
und mich recht gefreut, daß sie nicht knarrten.

Welche Nacht des Wartens ist vergangen!
Wacht' ich doch und zählte jedes Viertel;
schlief ich auch auf wenig Augenblicke,
war mein Herz beständig wach geblieben,
weckte mich von meinem leisen Schlummer.

Die durch Sinnesabschnitte gesonderten Gruppen dieses Gedichtes, welche von dem Dichter selber angezeigt sind, enthalten bald 4, bald 3, bald 5 Pentapodieen, können also die Bezeichnung (streng respondirender) Strophen nicht beanspruchen.

6. Durch die Poesie des deutscheu Mittelalters hat die Anwendung trochäischer Pentapodieen seine Sanction erhalten. Sie gehören erst der neuhochdeutschen Poesie an, sind dagegen auch dem Serbischen Volksepos eigenthümlich, sie müssen den trochäischen Tetrapodieen gegenüber, welche der deutschen Poesie von jeher ein heimisches Maß sind, aber etwas fremder erscheinen. Dies scheint der Grund zu sein, daß Platen, welcher die national deutschen Metra im trochäischen Rhythmus so sehr verachtet, sein Abassiden-Epos, nach seinem eigenen Geständnisse die hochdeutsche Leistung seiner Poesie, »die weder Zeit mir noch Kritik verheere«, in trochäische Pentapodieen geschrieben hat.

Tausend Zelte waren aufgeschlagen
durch's Gefilde vor den Thoren Bagdads,
um das Fest des neuen Jahrs zu feiern:
auf dem Throne saß der große Harun,
als Kalif mit allen Würdezeichen,
rings im Zirkel seine Kronbeamten,
doch zunächst die drei geliebten Söhne,
Prinz Amin und neben Assur Assad.

7. Durch den Wechsel akatalektischer und katalektischer Pentapodieen werden zweigliedrige und dreigliedrige Perioden gebildet.

Zweigliedrige – ∪ – ∪ – ∪ – ∪ – ∪
– ∪ – ∪ – ∪ – ∪ –
Dreigliedrige – ∪ – ∪ – ∪ – ∪ – ∪
– ∪ – ∪ – ∪ – ∪ – ∪
– ∪ – ∪ – ∪ – ∪ –

Beide Arten pentapodischer Perioden sind von Schiller zu einer Strophe vereint in dem Gedichte

Ideal und Leben (Schiller 1, 227):

Ewig klar und spiegelrein und eben
fließt das zephyrleichte Leben
im Olymp der Seligen dahin.

Monde wechseln und Geschlechter fliehen,
ihrer Götterjugend Rosen blühen
wandellos in ewigem Ruin.

Zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden
bleibt dem Menschen nur die bange Wahl;
auf der Stirn des hohen Uraniden
leuchtet ihr vermählter Strahl.

8. In der ersten Periode seiner dichterischen Thätigkeit sind pentapodische Perioden das Lieblingsmetron Schillers, jedoch mit der metrischen Inconcinnität, daß statt der Pentapodie auch wohl eine Hexapodie oder Tetrapodie von

ihm zugelassen ist, sowohl als Vordersatz wie als Nachsatz der pentapodischen Periode.

Hektors Abschied (Schiller 1, 1):

Will sich Hektor ewig von mir wenden,
wo Achill mit den unnahbaren Händen
dem Patroclus schrecklich Opfer bringt?

Wer wird künftig deine Kleinen lehren
Speere werfen und die Götter ehren,
wenn der finstre Orcus dich verschlingt?

In der letzten Strophe schließt die erste Periode mit einer Tetrapodie:

All mein Sehnen will ich, all mein Denken
in der Lethe stillem Strom versenken,
aber meine Liebe nicht.

9. In den pentapodischen Gedichten Schillers aus der dritten Periode kommen dergleichen Incorrectheiten nicht mehr vor:

Thekla, eine Geisterstimme (Schiller 1, 259):

Wo ich sei und wo mich hingewendet,
als mein flücht'ger Schatten dich umschwebt?
Hab' ich nicht beschlossen und geendet,
hab' ich nicht geliebet und gelebt?

Der Antritt des neuen Jahrhunderts (Schiller 1, 392):

Edler Freund! Wo öffnet sich dem Frieden,
wo der Freiheit sich ein Zufluchtsort?
Das Jahrhundert ist im Sturm geschieden,
und das neue öffnet sich mit Mord.

In einem Schillerschen Gedichte der ersten Periode vereinigt der Dichter Pentapodieen mit einer Tripodie im periodischen Nachsatze.

Geheimnis der Reminiscenz (Schiller 1, 18):

Ewig starr an deinem Mund zu hangen,
wer enthüllt mir dieses Gluthverlangen?
wer die Wollust, deinen Hauch zu trinken,
in dein Wesen, wenn sich Blicke winken,
sterbend zu versinken?

Goethe hat in dem Gedicht »an Belinde« eingliedrige Strophen aus Perioden gebildet, in denen zu einem pentapodischen Vordersatze ein tripodischer Nachsatz hinzutritt.

An Belinden (Goethe 1, 57):

Warum ziehst du mich so unwiderstehlich
ach, in jene Pracht?
War ich, guter Junge, nicht so selig
in der öden Nacht?

Siebengliedrige Strophen aus akatalektischen und katalektischen Pentapodieen und katalektischen Tripodieen bildet Goethe in der

Braut von Korinth (Goethe 1, 139):

Nach Korinthus von Athen gezogen
kam ein Jüngling, dort noch unbekannt.
Einen Bürger hofft er sich gewogen;
beide Väter waren gastverwandt,
hatten früher schon
Töchterchen und Sohn
Braut und Bräutigam voraus genannt.

– ∪ – ∪ – ∪ – ∪ – ∪
– ∪ – ∪ – ∪ – ∪ –
– ∪ – ∪ – ∪ – ∪ – ∪
– ∪ – ∪ – ∪ – ∪ –
– ∪ – ∪ –
– ∪ – ∪ –
– ∪ – ∪ – ∪ – ∪ –

Das Goethe'sche Metrum der Braut von Korinth hat eine genaue Nachbildung in dem studentischen Commersliede »Brüder zu dem festlichen Gelage« gefunden. Aus der allgemein bekannten Melodie ersieht man, daß der Musik pentapodische und tripodische Rhythmen nicht genehm sind, denn sowohl die Pentapodieen wie die Tripodieen des Worttextes sind von dem Componisten als gesungene Verse in Tetrapodieen umgewandelt.

10. Ohne Hinzumischen anderer Reihen werden trochäische Tripodieen von unseren Dichtern selten gebraucht. Wilhelm Müller hat akatalektische und katalektische Tripodieen zu viergliedrigen Strophen verbunden

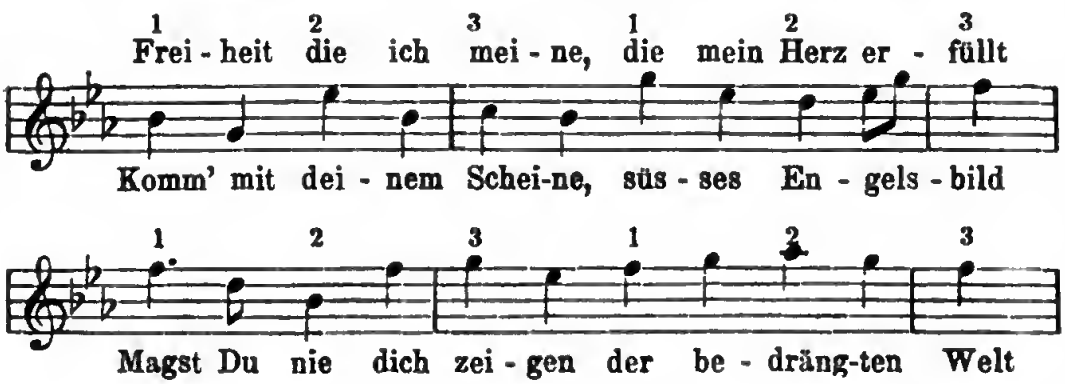
– ∪ – ∪ – ∪ | – ∪ – ∪ –

Auf Arkonas Berge | ist ein Felsenhorst,
wo vom Schlag der Wellen | seine Spitze borst.

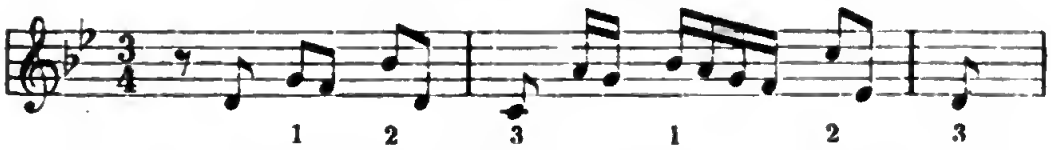
Die Melodie dieses Gedichtes ist nachgeahmt in dem Liede

Freiheit, die ich meine, | die mein Herz erfüllt.

Das Lied ist den Versen des Worttextes tetrapodisch rhythmisirt; die tripodischen Reihen des gesagten Gedichtes sind durch den Componisten zu tetrapodischen Reihen geworden; als gesagtes Gedicht ist es tripodisch, als gesungenes tetrapodisch. An sich wäre es nicht unmöglich, daß auch als Melodie Tripodieen gesungen werden können.



Der Schlußvers des Worttextes würde freilich nicht so leicht Sylbe für Sylbe den Tönen des Gesanges nach tripodischem Takte sich unterordnen lassen. Der tripodische Rhythmus liegt den modernen Componisten auch für die Instrumentalmusik so fern, daß wir uns zu Bach's wohltemperirtem Claviere wenden müssen, um Parallelen für den tripodischen $^3/_4$ Takt zu erhalten. Auch bei Bach ist dieser Takt keineswegs häufig vertreten, doch finden wir ihn in mehreren Fugen seines wohltemperirten Clavieres z. B. in der ersten B-dur-Fuge des wohltemperirten Clavieres 1, 21.



Für Vocalmusik durfte von diesem Takte auch bei Bach schwerlich ein anderes Beispiel als in der hohen Messe zu finden sein. Beethovens Instrumentalmusik hat bloß im Scherze der neunten Symphonie den tripodischen Rhythmus — von ihm durch die Zuschrift »ritmo di tre battuti« bezeichnet, angewandt. Von unseren Operncomponisten giebt Gluck in der Introduction der Taurischen Iphigenia den tripodischen Rhythmus (drei C-Takte bilden dort eine daktylische Tripodie), in der Mozart'schen, Beethoven'schen, Weber'schen Oper kommt nicht ein einziges Beispiel vor.

So ergiebt sich, daß unseren Componisten auch für die Instrumentalmusik der tripodische Rhythmus fern liegt. Dem rhythmischen Gefühle ist der tetrapodische Rhythmus ungleich geläufiger als der tripodische. Daher darf es uns nicht wundern, wenn auch bei unseren Dichtern tripodische Verse so selten sind. In seinem Gedicht — Cyclus »Frauenleben« hat Chamisso fortlaufende (d. i. ungemischte) trochäische Tripodieen mehrere Male angewandt, z. B. No. 1.

Seit ich ihn gesehen,
glaub' ich blind zu sein;
wo ich hin nur blicke,
seh ich ihn allein.

Ebenso No. IV, No. IX. Von Goethe läßt sich noch das Scherzgedicht anführen

Meine liebe Christel, heuer kriegst du zwar
keine Festepistel, wie die letzte war,
die ich dir vorm Jahre aus der See gesandt,
denn derweilen fahre ich auf trocknem Land.

§ 32. Der iambische Vers.

Der iambische Vers — oder wie Otto Schmeckebier lieber will »der auftaktige schreitende Vers« — ist nichts anderes als der durch anlautende Senkung erweiterte trochäische. Bezeichnen wir die anlautende Senkung mit dem der musikalischen Rhythmik entlehnten Terminus »Auftakt« oder wie G. Hermann vorschlägt »Anakrusis«, so läßt sich der iambische Vers definiren als auftaktiger anakrusischer trochäischer Vers.

Es ist genau dasselbe, ob wir Iambus oder anakrusischer Trochäus sagen.

Der häufigste Vers des trochäischen Maßes ist der zweigliedrige Tetrameter, aus akatalektischem Vordersatze und katalektischem Nachsatze zusammengesetzt.

– ∪ – ∪ – ∪ – ∪
– ∪ – ∪ – ∪ –

Wird sowohl der Vordersatz wie der Nachsatz des trochäischen Tetrameters durch anlautende Senkung erweitert, so entstehen die beiden iambischen Reihen.

∪ – ∪ – ∪ – ∪ – ∪
∪ – ∪ – ∪ – ∪ –

Hätte Goethe »an die Entfernte« geschrieben

Hab' ich wirklich dich verloren?
bist du, Schöne, mir entflohn?

so wären dies trochäische Verse gewesen. Nun lauten die Goethe'schen Verse aber:

So hab' ich wirklich dich verloren?
bist du, o Schöne, mir entflohn?

Der ersten Versheben einer jeden der beiden Zeilen geht eine Senkung voraus, und jede von ihnen ist dadurch eine iambische Verszeile geworden.

Wie die in Rede stehenden trochäischen Reihen zu einer zweigliedrigen Periode verbunden werden, so ist es auch mit den theoretisch aus ihnen entwickelten iambischen.

§ 33. Aufgelöste Perioden des trochäischen Masses.

Aufgelöste Lieder (*ἀπολελυμένα ᾄσματα*) werden in der griechischen Theorie der Metrik bestimmte metrische Compositionen genannt. Die lyrischen und dramatischen Gesänge, welche irgend eine Art antistrophischer Responsion darbietet, heißen *ᾄσματα κατὰ σχέσιν*.

Ist die antistrophische Responsion nicht vorhanden, so wird sie *ᾆσμα ἀπολελυμένον* genannt. Da in der neuhochdeutschen Metrik der trochäische Tetrameter eines der beliebtesten Versmaße ist, so wird es nicht auffallend sein, wenn derselbe zu aufgelösten Perioden im Sinne der griechischen *ἀπολελυμένα* von unseren Dichtern verwandt wird, nicht bloß in der lyrischen, sondern auch in der epischen und dramatischen Poesie. Der akatalektische und katalektische, aus deren Zusammensetzung der zweigliedrige Tetrameter besteht, werden aus dieser Verbindung gelöst und

ohne daß Strophen von bestimmtem metrischem Schema gebildet werden, aneinander gefügt. Ein Beispiel dieser Art ist das lyrische Gedicht von Maler Müller.

Dithyrambe von Fr. Müller (Wackernagel, deutsches Lesebuch 2, 924):

Ha, schon schwinden meine Sinne!
Ha, es fliehen meine Sinne!
Reicht den mächtigen Pokal,
Freunde, reicht ihn noch einmal!
Wie von meinen blöden Sinnen
alle Nacht und Nebel fällt!
Götter, was soll ich beginnen?
Tret' ich ein in fremde Welt?
Welche Tön' in meinen Ohren?
Trommel, Pfeif' und Cymbelnschall!
Neu geboren, neu geboren!
Mir entflieht der Erdenball.

Fr. Müller hat das Gedicht in Strophen abgesetzt; Strophen von ungleicher Ausdehnung, von 13, 8, 8, 9, 8, 8, 12, 8, 7, 8, 8, 10 Versen. Die Stellung der akatalektischen Tetrapodieen aus der Reimverbindung ist in jeder Strophe dieser Art eine freie, nur das Schlußglied ist stets eine katalektische Tetrapodie.

Paria-Legende (Goethe 1, 147):

Wasser holen geht die reine,
schöne Frau des hohen Bramen,
der verehrten, fehlerlosen
ernstesten Gerechtigkeit.
Täglich von dem heilgen Flusse
holt sie köstliches Erquicken; —
aber wo ist Krug und Eimer?
Sie bedarf derselben nicht.
Seligem Herzen, frommen Händen
ballt sich die bewegte Welle

herrlich zu kristallner Kugel;
diese trägt sie, frohen Busens,
reiner Sitte, holden Wandelns,
vor dem Gatten in das Haus.

Ebenso Goethe »Menschengefühl«, wo indeß der Sinnesabschnitt zweigliedrige Perioden anzudeuten scheint. Ferner Goethe »Juni«, wo dies noch deutlicher hervortritt.

Bloß aus akatalektischen Tetrapodieen sind bei Goethe gebildet: »die Musageten« (2), »magisches Netz«.

3. Ein längeres episches Gedicht, welches durchgängig in trochäischen Tetrametern dieser Form gehalten ist, repräsentirt Herders Cid. Die Assonanzen des spanischen Originales sind in Herders Uebersetzung nicht nachgebildet. Auch hier werden Strophen unterschieden, unter einander ungleich in der Verszahl, wenn sich auch für manchen Abschnitt des Gedichtes regelmäßig gebaute viergliedrige Gruppen erkennen lassen.

Herder Cid (Wackernagel 3, 937):

Auf dem Throne saß Fernando,
seiner Unterthanen Klagen
anzuhören und zu richten,
strafend den und jenen lohnend;
denn kein Volk thut seine Pflichten
ohne Straf' und ohne Lohn.
Als mit langer Trauerschleppe,
von dreihundert edlen Knappen
still begleitet, ehrerbietig
vor dem Thron Ximene trat.

In seinem »Atta Troll« hat H. Heine nach Herders Vorgange willkürlich gemischte akatalektische und katalektische Tetrapodieen des trochäischen Maßes gewählt und dieselben zu viergliedrigen Gruppen, die aber dennoch ungeachtet der streng festgehaltenen Vierzahl keine strengen

Strophen sind, denn die Stellen, welchen die akatalektischen und katalektischen Glieder angewiesen sind, sind in den viergliedrigen Gruppen ungleich.

Aber du, Herodias,
sag', wo bist du? — Ach, ich weiß es,
du bist todt und bist begraben
bei der Stadt Jeruscholajim!

Starken Leichenschlaf am Tage
schläfst du in dem Marmorsarge!
Doch um Mitternacht erweckt dich
Peitschenknall, Halloh und Hussa.

In Heines »Disputation« sind die zweite und vierte Reihe der ungleichen Gruppe stets akatalektisch und durch Reim verbunden, während die erste und die dritte willkürlich akatalektisch oder katalektisch sind.

So folgt jeder der Methode,
dran man nun einmal gewöhnet,
und anstatt dich drob zu schelten,
sag' ich Dank dir wohl versöhnet.

Die Dreieinigkeitsdoctrin
kann für unsre Leut' nicht passen,
die mit Regula-de-tri
sich von Jugend auf befassen.

Unser Gott ist nicht die Liebe,
Schnäbeln ist nicht seine Sache,
denn er ist ein Donnergott,
und er ist ein Gott der Rache.

In dem ersten dieser 4 Distichen ist jede Periode akatalektisch, in dem zweiten eine jede prokatalektisch, im dritten die erste, im vierten die zweite eine überschüssige Tetrapodie, die anderen sind akatalektische Tetrapodieen.

Selbst im Drama ist die freie trochäische Composition bald reimend, bald ohne Reim in Müllners »Schuld« und

Grillparzers »Ahnfrau« gebraucht worden. Allzu hart tadelt dies Platen, wenn dieser in der »verhängnisvollen Gabel« in Müllners Maße sagen läßt:

> Er spricht's; und nun in jenen widersinnigen
> hiatusreichen Halbtrochä'n, die jeder kennt,
> wo bald ein Reim sich findet, bald auch wieder nicht,
> bricht unser Missionär den Geist heraus,
> versteht sich bloß den Müllnerischen, doch vermischt
> mit eines Lamas heil'gen Ingredienzien.

Warum Platen die metrische Form der Müllner'schen Trochäen so hart angreifen mag? Sind sie doch genau dasselbe Metrum, in welchem Herders Cid gehalten ist, und welches von hier aus so viele Freunde und Nachahmer gefunden hat? Goethe, Heinrich Heine und andere. Wenn Herder in seinem Cid die Assonanz des spanischen Originales unterlassen durfte, so wird ein jeder Andere jedenfalls berechtigt sein, den Reim, sei es für alle, sei es für einzelne rhythmische Reihen, in Anwendung zu bringen oder zu verschmähen. Platen, welcher selber versucht in der »Gründung Karthagos« eine Nachbildung der Trochäen des spanischen Cid und zwar in einer Weise, daß er die Assonanz des Originales statt des Reimes zur Anwendung bringt. Statt des beliebigen Wechsels akatalektischer und katalektischer Reihen aber läßt Platen hier auf eine akatalektische eine katalektische folgen, so daß wir ein Gedicht strophenloser Tetrameter katalektisch trochäischer Bildung vor uns haben.

Vor der Geldbegier des Bruders, | der nach ihren Schätzen schnaubt,
der in ihres Gatten Busen | sein verruchtes Schwert getaucht,
flieht hinweg die schöne Dido | aus Sidonischen Heimathsau,
nimmt die angehäuften Schätze, | nimmt mit sich des Gatten Staub,
dem gelobt sie stete Treue, | wie es ziemt der höchsten Frau;
denn der wahren Wittwe Liebe | gleicht der Liebe einer Braut.

Chamisso mußte fast bis an den Nordpol fahren, ehe ihm ein Gedicht Goethes in den Sinn kam, in welchem dieser eine Hexapodie mit einer Pentapodie verwechselt hat. Von Schillers so zahlreichen Gedichten der ersten Periode giebt es kein einziges, welches von dergleichen ungehörigen Verwechselungen frei ist.

§ 34. Iambische Nibelungenverse und Alexandriner.

Die oben besprochene Periode, welche eine iambisch-katalektische Tetrapodie zum Vordersatze und eine brachykatalektische Tetrapodie zum Nachsatze hat, können wir, einerlei ob bloß die Nachsätze oder auch die Vordersätze reimen, und ob sie in eine oder in zwei Zeilen geschrieben wird, als die iambische Nibelungen-Periode bezeichnen. Eine ebenso große Rolle hat in unserer deutschen Poesie, ja eine noch größere, welches die directe Umkehrung der iambischen Nibelungen-Periode ist. Die Umkehrung besteht darin, daß die brachykatalektische Tetrapodie, welche in der Nibelungen-Periode den Nachsatz bildet, der Vordersatz wird, und daß die katalektische Tetrapodie, die dort als Vordersatz fungirt, die Stellung des Nachsatzes übernimmt:

⏑ – ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑

Rückert »Verjüngung«:

Alt war ich und der Nacht | klagt' ich's durch Frauenlieder;
da hab' ich dein gedacht, | und jung bin ich nun wieder.

Je zwei dieser Perioden mit Reimverbindung sowohl der Vorder- wie der Nachsätze bilden eine Strophe. Daß die einzelne Periode in Wahrheit theoretisch als eine Umkehrung der iambischen Nibelungen-Periode ist, wird um so

klarer, wenn man z. B. in der vierten dieser Chamisso'schen Strophen ohne Aenderung des Sinnes die Vordersätze mit den Nachsätzen vertauscht, und dann zu einer Nibelungen-Periode, in der auch die Vordersätze gereimt sind, umstellt:

Wie ist es dir gelungen, | du junger Rosenstrauch?
dies Winterherz durchdrungen | hast du mit Frühlingshauch.

In folgender Weise:

Du junger Rosenstrauch, | wie ist es dir gelungen?
Hast du mit Frühlingshauch | dies Winterherz durchdrungen?

Der umgekehrte Nibelungen-Vers ist ein sehr altes, aber kein ursprünglich deutsches Metrum. Er ist das nationale Maß der Franzosen und führt nach dem Dichter Alexander von Paris, der in demselben das Epos »Alexandre le grand« verfaßte (aus dem 12. Jahrhundert) den Namen des alexandrinischen Verses. Bis auf den heutigen Tag ist er das Lieblingsmaß der französischen Poesie geblieben, nicht bloß für die erzählende, sondern auch für die dramatische Dichtung. Bei der Nachahmung des französischen Wesens wurde er zu Anfang des 17. Jahrhunderts auch von der deutschen Poesie gleichsam auf den Thron erhoben und hat hier bis auf Lessings Zeit die Oberherrschaft in den metrischen Formen geführt: in der didaktischen, dramatischen und streng genommen auch in der eigentlich lyrischen Poesie.

Die Franzosen reimen bloß die Nachsätze und schreiben seit alter Zeit die beiden Glieder der Periode in eine einzige Zeile. Ebenso auch die deutschen Nachbildner. So Körner in der Gubernante:

Das junge arge Volk wird alle Tage schlimmer;
das greift nur nach dem Schein, und freut sich nur am Schimmer.
Die Männer wälzen sich gemächlich durch die Welt,
wer am bequemsten liegt, der ist der größte Held.

Woran mag es liegen, daß der Alexandriner so leicht den Eindruck der Monotonie auf uns macht, während wir bei seiner Umkehrung, der iambischen Nibelungen-Periode etwas ähnliches nicht empfinden? Auch in der Nibelungen-Periode ist jede ihrer beiden Reihen eine überschüssige Tetrapodie, die eine eine vollständige, die andere gerade wie beim Alexandriner.

Der Unterschied beruht bloß darin, daß dort die kürzere Pause in die Mitte, die längere Pause an's Ende der Periode fällt, hier im Alexandriner aber umgekehrt die längere Pause in die Mitte, die kürzere an's Ende; und dies letztere scheint unserem rhythmischen Gefühle weniger natürlich zu sein, denn die größere Pause ist bei einem größeren rhythmischen Abschnitte das geeignetere. Selbstverständlich kann die kunstmäßige Recitation den vollen Pausengehalt ebenso wenig im Alexandriner wie in der Nibelungen-Periode hervortreten lassen: wo der Sinn continuirliche Aneinanderreihung der Worte verlangt, werden sich die Glieder der Periode sogar ohne jegliche Pause aneinanderschließen müssen — die besten und fließendsten Alexandriner werden aber immer diejenigen sein, welche auch am Ende ihres rhythmischen Vordersatzes irgend einen Abschnitt des Sinnes darbieten.

§ 35. Tripodische und dipodische Reihen des iambischen Masses.

Weshalb die aus 3 Iamben bestehenden Reihen in den vorher besprochenen Maßen nicht als tripodische, sondern als brachykatalektisch-tetrapodische Reihen angesehen werden müssen, wird hinlänglich klar geworden sein. Nur da bilden solche Reihen auch dem Rhythmus nach eine wirk-

liche Tripodie, wo auch die benachbarten Reihen entschieden auf einen tripodischen Rhythmus hinweisen. Derartige Dichtungen aber gehören zu den seltensten von allen.

Perioden aus tripodischen Gliedern haben eine dreifache Form.

I. Der Vordersatz ist eine akatalektische, der Nachsatz eine katalektische Tripodie:

⏑ – ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – ⏑

Goethe »Sicilianisches Lied« (eine einzige Strophe aus vier Perioden ohne Reim):

Die schwarzen Aeugelein! | Wenn ihr nur winket,
es fallen Häuser ein, | es fallen Städte;
und diese Leinenwand | vor meinem Herzen
— bedenk' doch nur einmal — | die sollt' nicht fallen!

Goethe »Mignon« (mit gleichem Reime für die Vordersätze und ebenso für die Nachsätze der sämmtlichen Perioden des Gedichtes):

Nur wer die Sehnsucht kennt, | weiß, was ich leide!
Allein und abgetrennt | von aller Freude,
seh ich an's Firmament | nach jener Seite.
Ach! der mich liebt und kennt, | ist in der Weite.
Es schwindelt mir, es brennt | mein Eingeweide.
Nur wer die Sehnsucht kennt, | weiß, was ich leide.

II. Der Vordersatz ist eine katalektische, der Nachsatz eine brachykatalektische, eine um eine Sylbe kürzere Tripodie:

⏑ – ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑ –

Goethe »Gefunden« (Strophen aus 2 Perioden):

Ich ging im Walde | so für mich hin,
und nichts zu suchen, | das war mein Sinn.

Ebenso Goethe's »Mailied«:

Wie herrlich leuchtet | mir die Natur!
Wie glänzt die Sonne! | wie lacht die Flur!

Strophen aus 8 Perioden dieser Form in Goethe's »Frühling übers Jahr«:

Das Beet, schon lockert | sich's in die Höh!
Da wanken Glöckchen, | so weiß wie Schnee;
Safran entfaltet | gewalt'ge Gluth,
Smaragden keimt es | und keimt wie Blut.

III. Sowohl Vorder- wie Nachsätze sind katalektische Tripodieen:

⏑ – ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑ – ⏑

Goethe »Im Vorübergehen« (die mittleren Strophen):

Ich wollt' es brechen, | da sagt es schleunig:
Ich habe Wurzeln, | die sind gar heimlich.

Uhland »Seliger Tod«.

Gestorben war ich | vor Liebeswonne;
begraben lag ich | in ihren Armen;
erwecket ward ich | von ihren Küssen;
den Himmel sah ich | in ihren Augen.

Platen im »Schatz des Rhampsinit«:

Des Bruders Todtschlag | erhöht Nitokris,
und doch vergißt sie | den argen Mord nicht.
Sie läßt ein Haus bau'n | im Erdenschoß tief,
die Mörder lädt sie | zum dunklen Wohnsitz.

Reihen dieser Bildung bilden die in der lyrischen Poesie bei weitem am häufigsten angewendete iambische Periode. Nicht die gesungene, sondern die gesagte Poesie ist das Gebiet, auf welchem die Verbindung der beiden iambischen Reihen zu einer Periode sich entwickelt hat. Und zwar ist es die neuhochdeutsche Lyrik, welche diese zweigliedrige iambische Periode als eines der häufigsten Metren bevorzugt, wir dürfen sie als eine specifische Schöpfung der gesagten Verse neuhochdeutscher Lyrik ansehen. Ich habe erlebt, daß ein hervorragender Vertreter der klassi-

schen Philologie, der nicht bloß für griechische, sondern auch für neue deutsche Metrik ein lebhaftes Interesse hatte*), gerade den in Rede stehenden iambischen Formen der deutschen Lyrik seine Anerkennung versagen zu müssen glaubte; sie sind, wie schon oben bemerkt, auf dem Boden nicht der gesungenen, sondern der gesagten Verse erwachsen, unter denen sie in der Lyrik eine überaus reiche Verwendung finden. Die Griechen stehen diesem iambischen Verse so fern, daß es ihren Theoretikern an einem Namen dafür fehlt.

Die in Rede stehenden iambischen Perioden, welche durch die hyperkatalektische Tetrapodie als Nachsatz charakterisirt sind, sind nicht bloß zweigliedrig, sondern auch drei- und mehrgliedrige hypermetrische Bildungen.

Die Goethe'sche Lyrik bildet Strophen, welche aus einer viergliedrigen und einer dreigliedrigen Periode zusammengesetzt sind.

Viergliedrig: ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

Dreigliedrig: ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

Lebendiges Angedenken (Goethe 1, 44);

Der Liebsten Band und Schleife rauben,
halb mag sie zürnen, halb erlauben,
euch ist es viel, ich will es glauben,
und gönn' euch solchen Selbstbetrug:

*) Professor Moriz Schmidt in Jena ist nun auch im October des Jahres 88 dahingeschieden. So tritt einer der lieben Freunde nach dem anderen aus dem Kreise der Lebenden, Johannes Gildemeister und Moriz Schmidt! Wer bleibt noch übrig? Möge dem reuen Freunde Moriz der Staub des Grabes leicht werden!

Ein Schleier, Halstuch, Strumpfband, Ringe,
sind wahrlich keine kleinen Dinge,
allein mir sind sie nicht genug.

Schiller vereinigt 2 dreigliedrige mit 2 zweigliedrigen Perioden zu einer Strophe:

An Demoiselle Slevoigt (Schiller 1, 299):

Zieh, holde Braut, mit unsren Segen, | zieh hin auf Hymens Blumenwegen! | Wir sehen mit entzücktem Blick
der Seele Anmuth sich entfalten, | die jungen Reize sich gestalten, | und blühen für der Liebe Glück.
Sein schönes Loos, du hast's gefunden; | es weicht der Freundschaft ohne Schmerz
dem süßen Gott, der dich gebunden; | er will, er hat dein ganzes Herz.

Zu einer Strophe sind 2 dreigliedrige Perioden vereint in:

Glück im Traume (Goethe 1):

Du hast uns oft im Traum gesehen
zusammen zum Altare gehen,
und dich als Frau und mich als Mann.
Oft nahm ich wachend deinem Munde
in einer unbewachten Stunde
so viel man Küsse nehmen kann.

Ring des Polykrates (Schiller 1):

Er stand auf seines Daches Zinnen, | er schaute mit vergnügten Sinnen | auf das beherrschte Samos hin:
»Dies Alles ist mir unterthänig,« | begann er zu Egyptens König, | »gestehe, daß ich glücklich bin.«

7. Ueberschüssige und vollständige Tetrapodieen des iambischen Rhythmus werden von Schiller zu einer achtgliedrigen Strophe verbunden.

Kraniche des Ibykus.

Zum Kampf der Wagen und Gesänge,
der auf Korinthus Landesenge
der Griechen Stämme froh vereint,
zog Ibykus, der Götterfreund.
Ihm schenkte des Gesanges Gabe,
der Lieder süßen Mund Apoll;
so wandert er am leichten Stabe
aus Rhegium, des Gottes voll.

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

8. Aehnlich sind von Goethe zusammengesetzt die achtgliedrigen Strophen im

Rattenfänger (Goethe 1):

Ich bin der wohlbekannte Sänger,
der vielgereiste Rattenfänger,
den diese altberühmte Stadt
gewiß besonders nöthig hat.
Und wären's Ratten noch so viele,
und wären Wiesel mit im Spiele,
von allen säubr' ich diesen Ort,
sie müssen mit einander fort.

Hier wird der erste der beiden Theile, aus welchem die vorhergehende Strophe besteht, wiederholt und damit die achtgliedrige Strophe gebildet.

12. Eine zwölfgliedrige Strophe bildet Schiller aus vollständigen und überschüssigen Tetrametern in dem

Kampf mit dem Drachen (Schiller 1):

1. Was rennt das Volk, was wälzt sich dort | die langen Gassen brausend fort?
2. Stürzt Rhodus unter Feuers Flammen? | Es rottet sich im Sturm zusammen,
3. und einen Ritter hoch zu Roß | gewahr ich aus dem Menschentroß,
4. und hinter ihm, welch Abenteuer! | bringt man geschleppt ein Ungeheuer.
5. Ein Drache scheint es von Gestalt, | mit weitem Krokodilesrachen,
6. und Alles blickt verwundert bald | den Ritter an und bald den Drachen.

1. ∪ – ∪ – ∪ – ∪ – | ∪ – ∪ – ∪ – ∪ –
2. ∪ – ∪ – ∪ – ∪ – ∪ | ∪ – ∪ – ∪ – ∪ – ∪
3. ∪ – ∪ – ∪ – ∪ – | ∪ – ∪ – ∪ – ∪ –
4. ∪ – ∪ – ∪ – ∪ – ∪ | ∪ – ∪ – ∪ – ∪ – ∪
5. ∪ – ∪ – ∪ – ∪ – | ∪ – ∪ – ∪ – ∪ – ∪
6. ∪ – ∪ – ∪ – ∪ – | ∪ – ∪ – ∪ – ∪ – ∪

V. 1 ist ein zweigliedriger akatalektischer iambischer Tetrameter.
V. 2 ist ein zweigliedriger trochäischer Tetrameter, jedes Glied ein hyperkatalektischer Dimeter.
V. 3 ist ein zweigliedriger akatalektischer iambischer Tetrameter.
V. 4 ist dem Verse 1 gleich.
V. 5 ist ein zweigliedriger überschüssiger Tetrameter.
V. 6 ist die Wiederholung von Vers 5.

§ 36. Katalektische iambische Tetrameter.

Zahlreich sind die aus trochäischen Tetrametern gebildeten Perioden bei Goethe und Schiller.

Die analogen Formen iambischer Bildung

∪ – ∪ – ∪ – ∪ – | ∪ – ∪ – ∪ – ∪

sind bei beiden Dichtern höchst selten vertreten. Bei Schiller

finden wir nur ein einziges in dieser Strophenform gehaltene Gedicht, nämlich die aus zwei Perioden bestehenden Strophen in

Männerwürde (Schiller 1):

Ich bin ein Mann! Wer ist es mehr? | Wer's sagen kann, der springe
frei unter Gottes Sonn' einher | und hüpfe hoch und singe.

In dem ersten Theile der Goethe'schen Gedichtsammlung bieten sich uns zwei Gedichte mit Strophen aus zwei Perioden dar.

Der Goldschmiedgesell (Goethe 1):

Es ist doch meine Nachbarin | ein allerliebstes Mädchen!
Wie früh ich in der Werkstatt bin, | blick' ich nach ihrem Lädchen.

Die wandelnde Glocke (Goethe 1):

Es war ein Kind, das wollte nie | zur Kirche sich bequemen
und Sonntags fand es stets ein Wie, | den Weg in's Feld zu nehmen.

Nicht viel häufiger sind iambische Strophen aus zweigliedrigen Perioden bei anderen Dichtern, denn auch diese bevorzugen in einem ganz eminenten Maße die trochäischen Bildungen; dagegen besteht in der deutschen Poesie eine gewisse Vorliebe für Strophencomposition aus zweigliedrigen und dreigliedrigen Perioden. Die dreigliedrige Periode ist wiederum beim katalektisch-iambischen Tetrameter genau dieselbe Bildung wie beim trochäischen. Dem katalektischen Nachsatze sind 2 katalektische Vordersätze statt eines einzigen vorangestellt, die unter sich durch gemeinsamen Reim verbunden werden.

Am häufigsten machen 2 zweigliedrige Perioden den Anfang, und dann die dreigliedrige den Schluß der Strophe. Der Nachsatz der dreigliedrigen ist gewöhnlich ohne Reim.

Der Sänger (Goethe 1):

Was hör' ich draußen vor dem Thor, | was auf der Brücke schallen?
Laß den Gesang vor unserm Ohr | im Saale wiederhallen!
Der König sprach's, der Page lief; | der Knabe kam, der König rief: | laßt mir herein den Alten.

Der ungetreue Knabe (Goethe 1):

Es war ein Knabe, frech genug, | war erst aus Frankreich kommen.

Blümlein Wunderschön (Goethe 1):

Ich kenn' ein Blümlein wunderschön | und trag' darnach Verlangen.

Interessant ist es, daß solche Strophen mit mehrgliedrigen Strophen gerade wie die trochäischen statt einer Tetrapodie auch eine Dipodie zulassen.

Der Müllerin Reue (Goethe 1):

Nur fort, du braune Hexe, fort | aus meinem gereinigten Hause,
daß ich dich nach dem ersten Wort | nicht zause!
Was singst du hier für Heuchelei, | von Lieb' und stiller Mädchentreu? | Wer mag das Märchen hören?

Dieselbe Dipodie auch bei Goethe »der Junggeselle und der Mühlbach«, wo den Schluß der Strophe eine akatalektische statt einer katalektischen Reihe bildet;

Wo willst du klares Bächlein hin | so munter?
Du eilst mit frohem, leichten Sinn | hinunter.
Was suchst du eilig in dem Thal? | So höre doch und sprich einmal.

Zwei vollständige Tetrapodieen als Vorder- und Nachsatz bilden eine akatalektische Periode

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

Mit Glück hat sich Platen in diesem Maße versucht, indem er in seinem »Harmosan« vier Perioden dieser Art bloß mit Reim der Nachsätze, aber ohne Reim der Vordersätze zu einer Strophe verbindet:

Schon war gesunken in den Staub | der Sassaniden alter Thron,
es plündert Mosleminen Hand | das schätzereiche Ktesiphon;
schon langt am Oxus Omar an, | nach manchem durchgekämpften Tag,
wo Chosru's Enkel Jesdegerd, | auf Leichen eine Leiche lag.

Die katalektisch-iambischen Tetrameter waren in der griechischen Komödie und vorher schon bei dem Dichter Hipponax ein häufig genug angewandtes, aber immer nur zu launigem oder bitterem Spotte dienendes Metrum. Woher kommt es, daß auch bei unseren modernen Dichtern dasselbe Metrum, so selten es hier auch angewandt wird, doch fast durchgängig als Ausdruck minder ernster Empfindungen dasteht? Ist es Zufall, daß Blumauer gerade in diesem Metrum die Aeneide travestirt, und daß auch Schiller es zu Gedichten wie seiner »Männerwürde« benutzt hat, einem Gedichte, welches billigerweise bloß in der Hempel'schen Sammlung stehen sollte. Nur Goethe weiß auch hier dem Metrum einen, wenn auch nicht erhabenen, doch jedenfalls edlen und wahrhaftig lyrischen Ton zu geben.

Als etwas specifisch Goethe'sches dürfen wir nun auch eine bestimmte Modification der zweigliedrigen iambischen Periode betrachten, welche dadurch erzielt worden ist, daß der Nachsatz an Stelle eines katalektischen noch weiter zum brachykatalektischen verkürzt ist. Der Nachsatz sieht in dieser Umgestaltung genau wie eine iambische Tripodie aus, aber dem Rhythmus nach macht er durchaus auf die Geltung einer Tetrapodie Anspruch: der Vordersatz hat vier

volle Takte, der Nachsatz füllt nur die drei ersten durch Sylben, den vierten aber durch eine Pause aus. Der griechischen Poesie fehlt es an diesem Metrum, wir dürfen es als eine eigene Schöpfung unseres Volksgesanges aus dem 15. und 16. Jahrhundert ansehen.

Zwei Perioden mit vollständigem iambischen Dimeter und brachykatalektischen Dimeter sind zu einer Strophe vereint, ohne Reim der Vordersätze in

Goethe's Trost in Thränen (1):

Wie kommt's, daß du so traurig bist, | da Alles froh erscheint?
Man sieht dir's an den Augen an, | gewiß, du hast geweint.
Und hab' ich einsam auch geweint, | so ist's mein eig'ner Schmerz,
und Thränen fließen gar so süß, | erleichtern mir das Herz.

Goethe, Der Fischer (1):

Das Wasser rauscht, das Wasser schwoll | ein Fischer saß daran,
sah nach der Angel ruhevoll, | kühl bis an's Herz hinan.
Und wie er sitzt und wie er lauscht, | theilt sich die Fluth empor;
aus dem bewegten Wasser rauscht | ein feuchtes Weib hervor.

Goethe, Das Veilchen (1):

Ein Veilchen auf der Wiese stand, | gebückt in sich und unbekannt; | es war ein herzig's Veilchen.
Da kam eine junge Schäferin | mit leichtem Schritt und muntrem Sinn
Daher, daher, | die Wiese her, und sang.

Auch hier im zweiten Vordersatze eine Dipodie statt der Tetrapodie.

Die Dipodie hat dieselbe rhythmische Ausdehnung wie die vorhergehende Tetrapodie.

Es wird der Recitirende bei den Worten »Daher, daher« selbst, ohne daß er es will, in einen den Gesang nachahmenden Vortrag verfallen. Es ist dies ein Fall, wo eine

Tetrapodie nur durch vier sprachliche Sylben ausgedrückt ist. Etwas ähnliches in der Schlußperiode von Goethe's »Harfenspieler«, nur daß hier der Dipodie der Strophe (»recht einsam sein«) eine Reihe von drei Iamben in der Antistrophe (»einsam im Grabe sein«) entspricht.

§ 37. Prokatalektische iambische Tetrameter.

Verbindung einer überschüssigen und einer vollen Tripodie bildet einen iambischen Vers, welcher in unserer deutschen Poesie zu ganz besonderem Ansehen gelangt ist.

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑ – ⏑ –

Nur einmal zwar treffen wir es bei Schiller in einer aus zwei Perioden bestehenden Strophe ohne Reim der Vordersätze:

An den Frühling (Schiller 1):

Willkommen schöner Jüngling! | Du Wonne der Natur,
mit deinem Blumenkörbchen, | willkommen auf der Flur!

Und auch bei Goethe findet sich die zweigliedrige Periode dieser Art nicht gerade häufig.

Vier Perioden verbindet derselbe in dem

Bundeslied (Goethe 1):

In allen guten Stunden, | erhöht von Lieb' und Wein,
soll dieses Lied verbunden | von uns gesungen sein!
Uns hält der Gott zusammen, | der uns hierher gebracht,
erneuert unsre Flammen, | er hat sie angefacht.

Die glücklichen Gatten (Goethe 1):

Nach diesem Frühlingsregen, | den wir so warm erfleht.

Bei den Neueren ist dies Metrum mit Reimlosigkeit

der Vordersätze zu einem beliebten Balladenmaße geworden, je vier Verse zu einer Strophe vereint:

Graf Eberhard der Rauschebart (Uhland):

Ist denn im Schwabenlande | verschollen aller Sang,
wo einst so hell vom Stauffen | die Ritterharfe klang?
Und wenn er nicht verschollen, | warum vergißt er ganz
der tapfren Väter Thaten, | der alten Waffen Glanz!

Es ist dies eine Form, in welcher die Strophe des mittelalterlichen Nibelungenliedes zu einem geläufigen neuhochdeutschen Maße geworden ist: jener epische Vers des Mittelalters unterscheidet sich von dem hochdeutschen hauptsächlich dadurch, daß Hebungen und Senkungen innerhalb des einzelnen Verses nicht continuirlich mit einander abwechseln, sondern daß dort willkürlich eine einzelne als Hebung stehende Sylbe die rhythmische Vertreterin des ganzen Versfußes sein kann. Hier in unserem modernen Metrum sind die freien gebildeten Perioden des mittelhochdeutschen Epos zu rein iambischen geworden, und somit ist sie ganz wie der Goethe'sche Vers:

In allen guten Stunden | erhöht von Lieb' und Wein

oder der Schiller'sche:

Willkommen schöner Jüngling! | du Wonne der Natur!

Die Art und Weise, wie die Perioden hier von dem Dichter geschrieben werden, ist für die rhythmische Bedeutung natürlich durchaus gleichgültig: die Verszeile der zum rein iambischen Metrum modernisirten Nibelungenstrophe enthält zusammen einen Vordersatz und Nachsatz: nur aus dem einzigen Grunde, weil der Dichter hier sich mit Bewußtsein an das Nibelungenmaß anschließt, wo unsere mittelhochdeutschen Dichter die Manier einhielten, nach Lang-

versen zu schreiben. — Uhland, einer der Hauptvertreter des modernen Nibelungenverses, schreibt auch nach Kurzzeilen:

Zu Limburg auf der Veste
da wohnt ein edler Graf,
den keiner seiner Gäste
jemals zu Hause traf.
Er trieb sich allerwegen
Gebirg und Wald entlang;
kein Sturm und auch kein Regen
verleidet ihm den Gang.

§ 38. Akatalektische Hexapodie.

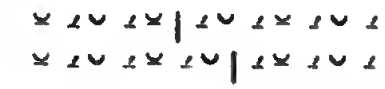
Die längste iambische Reihe der griechischen Poesie besteht aus 6 Versfüßen, die nach der Angabe der nationalgriechischen Theoretiker sich nicht in zwei Abschnitte von je drei, sondern in drei Abschnitte von je zwei Iamben (dipodische Abschnitte) gliedern: dies ist der Grund, weshalb die ganze iambische-hexapodische Reihe bei den Griechen den Namen »iambisches Trimetron« führt. Der Ausgang der Reihe ist bei dem Alten dreifacher Art.

⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ akatalektisches Trimetron
⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏑ katalektisches Trimetron
⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ brachykatalektisches Trimetron.

Was dem griechischen Gebrauch der Länge anstatt der Kürze als Senkung betrifft, so verweisen wir auf später mit der Bemerkung, daß in der brachykatalektischen Form nicht bloß die letzte, sondern auch die vorletzte, die inlautende Senkung keine Verlängerung zuläßt.

Die akatalektische Form ist bei den Griechen das Metrum des tragischen und meist auch des komischen Dialoges. Als recitirendes Maß verlangte er zur Vermeidung der Mono-

tonie, ähnlich wie der heroische Hexameter, daß die rhythmischen Abschnitte beim Vortrage nicht zu scharf hervortreten. Deshalb wandten die Dichter gleichsam — künstliche, mit dem Rhythmus in Widerstreit stehende Wortabschnitte (Cäsuren) an. Entweder trat nach der zweiten Senkung der ersten Dipodie, oder nach der ersten Senkung der zweiten Dipodie (aber nicht am Anfange derselben) die Hauptcäsur ein.



Unserer national-deutschen Poesie ist die vollständig iambische Hexapodie immer etwas fremdes geblieben. Nur da kommt sie bei unseren Dichtern in dramatischen Stücken zur Anwendung, wo dieselben griechische Form wieder zu geben beabsichtigen. Goethe im zweiten Theile des Faust in der klassischen Walpurgisnacht und in den Helenascenen.

Zum Schauderfeste dieser Nacht, wie öfter schon,
tret' ich einher, Erichtho, ich, die düstere;
nicht so abscheulich, wie die leidigen Dichter mich
im Uebermaß verlästern ... endigen sie doch nie
in Lob und Tadel ... Ueberbleicht erscheint mir schon
von grauer Zeiten Wogen weit das Thal dahin,
als Nachtgesicht der sorg- und grauenvollsten Nacht.

§ 39. Katalektische und brachykatalektische Hexapodie.

Beide Reihen kommen bei den griechischen Dramatikern in den Chorgesängen und in den Solis der Bühnensänger vor. Unsere moderne Poesie, die sich derselben mit der größten Vorliebe, man kann sagen, als der allerhäufigsten und coulantesten Maße bedient, hat sie indeß nicht den

Griechen, sondern den modernen Nachbarvölkern entlehnt, den Italienern und Engländern, die ihrerseits diese Maße von den Franzosen oder vielmehr von Provençalen des Mittelalters übernommen haben. Die Italiener gebrauchen sie (schon vor Dante) durchgängig in der katalektischen Form unter Anwendung des Reimes für alle Dichtungsarten; die Engländer (seit Chaucer am Ende des 14. Jahrhunderts) vorwiegend in der brachykatalektischen, für lyrische Strophen mit Anwendung des Reimes, reimlos dagegen für das Drama und das strophenlose Epos.

Die neuhochdeutsche Poesie läßt das Metrum im Drama und häufig auch in strophenlosen episch-didaktischen Dichtungen ungereimt, für die lyrischen wird der Reim fast durchgängig angewandt; was aber die doppelte Form des Auslautes anbetrifft, so ist es bei uns üblich, sowohl im Drama wie in den übrigen poetischen Dichtungen die katalektische und die brachykatalektische Form mit einander abwechseln zu lassen; bloß diejenigen Dichter, denen es darauf ankommt, die Formen der Italiener so treu wie möglich nachzuahmen, suchen Strophen von lauter katalektischen Hexapodieen mit Ausschluß der brachykatalektischen zu bilden, obgleich dies der Natur der deutschen Sprache eben so wenig bequem ist, wie es für das Italienische am leichtesten und natürlichsten sein wird.

Platen nennt den unvollständigen iambischen Trimeter einen barbarischen und armseligen Vers, der hoffentlich bald aus der Sprache verschwinden werde und wählt daher für seine dramatischen Dichtungen den vollständigen Trimeter der Griechen. In um so größerer Ehre wird er von unseren übrigen Dichtern gehalten, — es ist zudem das einzige deutsche Metrum, das von Seiten der Theorie eine umfassende und liebevolle Berücksichtigung fand durch die aus-

gezeichnete Schrift von Zarncke »über den fünffüßigen Iambus mit besonderer Rücksicht auf seine Behandlung durch Lessing, Schiller und Goethe«. Die hier vorliegende Theorie der neuhochdeutschen Metrik, die sich mit Aufstellung der allgemeinen Gesichtspunkte begnügen muß und die Einzelnheiten höchstens nur andeuten kann, darf freilich nicht auf das dort gebotene reiche Material eingehen, denn unsere kurze Uebersicht des ganzen Zusammenhanges der rhythmisch-metrischen Formen gestattet nicht die werthvollen Forschungen, welche Zarncke über die individuelle Verschiedenheit unserer großen Dichter in der Behandlung der Cäsuren, des Personenwechsels im Inlaute des Verses (und der im Anlaute der Verses) und des periodischen Zusammenhanges der dramatischen Iamben veröffentlicht, auch nur im Auszuge aufzunehmen. Wir müssen uns auf die wesentlichsten Compositionsarten der lyrischen Iamben beschränken.

Der deutsche Dichter hat hier im Allgemeinen die italienischen Vorbilder mit Treue festgehalten, es sind Strophenbildungen, die von den national-deutschen entschieden abweichen.

Ottave rime.

Die vornehmste unter ihnen ist der sogenannte »Achtreim« (ottave rime); der ebenfalls dafür gebräuchliche Name Stanze (estanza) bedeutet soviel wie Strophe oder genauer noch den nach einer Strophe gemachten Halt. Die acht Zeilen der Strophen gliedern sich sichtlich sowohl durch den Reim, wie auch durch den Sinnesabschnitt zu vier Perioden: in den drei ersten Perioden enden die drei Vordersätze mit einem gemeinsamen Reim und ebenso auch die drei Nachsätze; in der vierten Periode reimt Vordersatz und Nachsatz untereinander in einem Reimausgange. Es ist Eigenthümlichkeit der national-deutschen Strophen, daß der

Nachsatz einer Periode um eine Sylbe kürzer als der Vordersatz ist, entsprechend dem am Ende der Periode eintretenden Abschlusse. Der Italiener giebt dem Nach- und Vordersatze denselben Sylbenumfang. Nicht bloß die Rücksicht auf die Sylbenverhältnisse ist es, nicht bloß die größere Leichtigkeit des Versificirens, sondern vorwiegend auch jener uns Deutschen gleichsam immanent gewordene Sinn für Verschiedenheit des Vorder- und Nachsatzes, der unsere Dichter die italienische Form zu verlassen und die drei ersten Perioden der Strophe je aus einer katalektischen und einer brachykatalektischen Hexapodie statt aus zwei katalektischen zu bilden drängt. So Goethe in der Zueignung seines Faust:

Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten! | die früh sich einst dem trüben Blick gezeigt.
Versuch' ich wohl, euch diesmal festzuhalten? | Fühl' ich mein Herz noch jenem Wahn geneigt?
Ihr drängt euch zu! Nun gut, so mögt ihr walten, | wie ihr aus Dunst und Nebel um mich steigt;
mein Busen fühlt sich jugendlich erschüttert | vom Zauberhauch, der euren Zug umwittert.

Ein Beispiel der italienischen Form entnehmen wir aus Platens verhängnisvoller Gabel:

O goldne Freiheit, der auch ich entstamme, | die du den Aether wie ein Zelt entfaltest,
die du, der Schönheit und des Lebens Amme, | die Welt ernährst und immer neu gestaltest;
Vestalin, die du des Gedankens Flamme | als ein Symbol der Ewigkeit verwaltest!
laß uns den Blick zu dir zu heben wagen, | lehr' uns die Wahrheit, die du kennst, ertragen!

Beide Arten können wir die strengere Form der Stanze nennen. Unsere Dichter haben vielfach, namentlich in größe-

ren Dichtungen diese strengsten Formen auch mit freieren abwechseln lassen, welche schließlich nur durch Festhaltung von vier Zeilen an die italienische Stanze erinnert. Schiller in der Dido:

Hier bricht sie ab, entreißt in schneller Flucht | sich zürnend des Trojaners Blicken,
der noch verlegen säumt und fruchtlos Worte sucht, | des Kummers Größe auszudrücken.
Besiegt von ihrem schweren Harm | sinkt sie in ihrer Dienerinnen Arm,
die auf ein Marmorbett sie niederlegen | und den erschöpften Leib auf weichen Kissen pflegen.

Es waltet zwar auch hier die katalektische und brachykatalektische Hexapodie vor, aber an zwei Stellen (dritte und achte Reihe) sind sie mit dem Alexandriner vertauscht, der selber wieder aus zwei Reihen besteht, und die hexapodische Gliederung durch Einführung eines Rhythmenwechsels unterbricht. Auch an Einmischung tetrapodischer Reihen an Stelle der hexapodischen fehlt es diesen sogenannten freien Stanzen nicht. Ja selbst gemischte anapästische Reihen werden an Stelle der iambischen zugelassen.

Terzine.

Ein andere beliebte Strophenform ist die italienische Terzine. Hier hat der mit dem gesungenen Verse im Zusammhang stehende Periodenbau gänzlich aufgehört. Der italienische Dichter vereint je drei katalektische Hexapodieen zu einer gewöhnlich durch Sinneseinheit geschlossenen Gruppe. Die zwei äußeren (die erste und dritte) reimen unter einander, die mittlere reimt mit den beiden äußeren Reihen der folgenden Strophe; damit die mittlere Reihe der Schlußstrophe nicht reimlos bleibt, wird hier am Ende des Gan-

zen noch eine mit derselben reimende Einzelreihe hinzugefügt. Goethe hat sich dieser Formen bei der Betrachtung von »Schillers Schädel« bedient. Wir wählen ein kürzeres Beispiel aus Platens »Epilog zu den lyrischen Blättern«:

Gestorben scheint das heilige Verlangen,
ihr fühlt's mit mir in mehr als einem Herzen,
vom kleinen Treiben dieser Zeit befangen.

Des Pöbels Lob verdien' ich zu verscherzen,
doch leg' ich euch mich an das Herz, ihr Lieben,
mit meinen Freuden und mit meinen Schmerzen.

Das kleine Buch, das vor mir liegt geschrieben,
erwählt es zum geselligen Begleiter,
und laßt die Blätter in die Welt zerstieben.

Indeß verlockt der schöne Steig mich weiter,
bis wo dereinst, gewaltiger ergossen,
der Strom des Liedes höher schwillt und breiter.

Wenn alle Quellen dann in eins geflossen,
so voll, so frisch, so klar und silberhaltig,
dann jauchzen wir, ihr freudigen Genossen!

Dann soll verklärend reine Gluth, dreifaltig,
im Dichten, Glauben, Schauen uns umfangen,
wenn auch im Pöbel, der sich dünkt gewaltig,
erstorben scheint das heilige Verlangen.

Auch hier in den Terzinen verstatten sich unsere Dichter einen willkürlichen Wechsel akatalektischer und brachykatalektischer Reime. Als eine durch natürliche d. h. rhythmische Verhältnisse begründete Compositionsweise können wir die Terzinenform nicht auffassen, der Stanze gegenüber ist sie durchaus etwas künstliches, und es ist trotz Dante nicht leicht einzusehen, weshalb sie bei den deutschen Dichtern so viele Freunde gefunden hat.

Sonett.

Eben dasselbe muß auch von der Form des italienischen Sonettes gesagt werden.

Vierzehn akatalektische Hexapodieen werden in vier Gruppen gegliedert, zwei vierzeilige und darauf folgend zwei dreizeilige. Die sämmtlichen äußeren Reihen der zwei vierzeiligen Gruppen reimen unter einander mit demselben Ausgange und ebenso werden die sämmtlichen inneren Reihen mit einander gereimt. Von den beiden schließenden dreizeiligen Gruppen bildet die erste Reihe mit der dritten, die zweite mit der fünften, die dritte mit der sechsten, die vierte mit der achten einen Reim.

In diesen vierzehn Zeilen soll irgend ein poetischer, sei es lyrischer, sei es didaktischer Gedanke ausgesprochen werden, ohne daß weitere Zeilen hinzukommen dürfen. Goethe »Warnung«:

Am jüngsten Tag, wenn die Trompeten schallen
und Alles aus ist mit dem Erdenleben,
sind wir verpflichtet Rechenschaft zu geben
von jedem Wort, das unnütz uns entfallen.

Wie wird's nun werden mit den Worten allen,
in welchen ich so liebevoll mein Streben
um deine Gunst dir an den Tag gegeben,
wenn diese bloß an deinem Ohr verhallen?

Darum bedenk', o Liebchen, dein Gewissen,
bedenk' im Ernst, wie lange du geplaudert,
daß nicht der Welt solch Leiden wiederfahre.

Werd' ich berechnen und entschuld'gen müssen,
was Alles unnütz ich von dir geplaudert,
so wird der jüngste Tag zum vollen Jahre.

Auf eine innere und natürliche (d. h. auf eine rhythmische) Berechtigung kann die Sonettenform keinen Anspruch

machen, und sicherlich ist es nicht innerer Trieb, was den deutschen Dichter sich in dieser Form zu bewegen heißt, sondern lediglich und allein — wir wissen keinen anderen Ausdruck — die Mode. Zu bedauern ist hierbei nur, daß dieses italienische Muster schon so lange und wie es scheint noch auf ferne Zeit hin maßgebend geblieben ist, denn die Mode des Sonettes ist so unbequem, wie nur irgend eine fremde Modetracht sein kann. Die Zahl der Sonette ist wahrlich nicht klein, wo sich der Dichter dem Reime und der Stellung des Reimes zu Liebe irgend einen Verstoß gegen die fließende Wortstellung, gegen den poetischen Ausdruck, gegen die Präcision des Gedankens hat zu Schulden kommen lassen. Dem Italiener fällt der Reim ungleich leichter als dem Deutschen, denn er reimt häufig nur mit den Endungen der Wörter, während die Wurzelsylbe nicht in den Bereich des Reimes gezogen zu werden braucht. Die Eigenthümlichkeit unserer deutschen Sprache aber hat für jeden Reim eine Wurzelsylbe nöthig, die immer der Hauptbestandtheil des Wortes und Träger des Begriffes ist. Und noch dazu muß es unserem poetischen Formgefühle nach der bedeutungvollste Begriff des Satzes sein, welcher als Reimwort ans Ende der Zeile verlegt wird! Da ist es freilich nicht anders möglich, als daß der deutsche Dichter im Sonette oft zu einer Wendung seine Zuflucht nehmen muß, deren er sich bei einer anderen poetischen Form sicherlich enthalten haben würde.

§ 40. Die Verse des dreisylbigen und gemischten Rhythmus.

Ein aus dreisylbigen Versfüßen bestehender Rhythmus sollte uns modernen Völkern nicht minder geläufig sein wie der dreitheilige Takt der Musik. Ist nicht der im raschen

Dreivierteltakt gehaltene Walzer den Tanzenden ebenso gefällig und angemessen wie der Zweivierteltakt der Galloppade? Und auch das Lied und der höhere Musikstyl bewegt sich ebenso gut im dreitheiligen wie im zweitheiligen Takte.

Aber im Rhythmus unserer modernen Poesie ist es anders. So lange unsere Dichter (und es ist schon seit den Zeiten der Minnesänger und des höfischen Epos der Fall) sich der Continuität von Hebungen und Senkungen zugewandt haben und nicht mehr, wie die alte germanische Zeit an der Unterbrechung dieses fortwährend gleichmäßigen Wogenschlages durch isolirt stehende und einen ganzen Versfuß füllende Hebungen Wohlgefallen finden. Diese ganze Zeit hindurch wendet sich der Dichter vorwiegend zunächst dem zweisylbigen Rhythmus zu, wo auf eine Hebung eine einzige Senkuug folgt; und wenn er sich bewogen fühlt, statt dieser vulgären Form eine Hebung mit zwei Senkungen zu verbinden, so weiß der Leser im Voraus, daß der Dichter sich hier auf einem gewissermaßen exceptionellen Boden befindet, daß er damit im Voraus bekennt, von einem gesteigerten Pathos ergriffen zu sein. Damit soll natürlich nicht gesagt sein, daß der Dichter nicht auch im zweisylbigen zu derselben Höhe und Erhabenheit hingerissen werden könnte wie in dem dreisylbigen, und es ist nicht gerade selten, daß die Stimmung, die er im dreisylbigen Versfuße ausspricht, nur eine fingirte, eine parodische ist, aber im Allgemeinen wird der von mir ausgesprochene Satz in allen concreten Fällen seine Bestätigung finden: eine Hebung mit zwei Senkungen gemahnt uns immer, als ob der Dichter etwas Besonderes sagen wollte, und wir sind unbefriedigt, wenn der Inhalt des Gedichtes die durch die Form in uns erregte Erwartung täuscht.

Metra mit dreisylbigen Versfüßen giebt es drei Arten.

Die erste ist diejenige, in welcher mit zweisylbigen Versfüßen ausnahmsweise ein dreisylbiger gemischt ist. Diese ganze Art der Mischung ist als eine Lizenz des Dichters anzusehen, vor der er sich namentlich in solchen Fällen nicht scheut, wo ein Eigenname für trochäisches oder iambisches Metrum keine entsprechende Stelle findet. Platen beginnt in dem Gedichte »Carus« eine Periode mit den dreisylbigen Eigennamen »Scipio, Marius, Africanus« und bald darauf sagt er »Unser Kaiser Aurelianus«. Schiller sagt in Hero und Leander »Asien riß sie von Europen«; Goethe in diesen Worten »Einer einzigen angehören«, wo andere Dichter den dreisylbigen Versfuß durch Anwendung des Apostrophes in den zweisylbigen Trochäus »einz'gen« umgewandelt hätten.

Die zweite Art ist diejenige, wo das Metrum lediglich in dreisylbigen Versfüßen gehalten ist. Wir dürfen wohl sagen, daß diese Art von Rhythmus bei den deutschen Dichtern der Jetztzeit bloß auf einer Nachahmung der Griechen oder Römer beruht. Schon die Griechen, so reich ihre Sprache immerhin an kurzen Sylben war, haben in ihren dreisylbigen Metren eine Mischung mit zweisylbigen Versfüßen zugelassen. Trochäus und Iambus der Griechen waren nicht wie bei uns ein zweizeitiger, sondern ein dreizeitiger Versfuß, wenigstens im gesungenen Gedichte. Wird der Trochäus durch einen schließenden leichten Takttheil und analog der Iambus durch einen anlautendem leichten Takttheil erweitert, so ergiebt sich bei anlautendem schweren Takttheile (dem Trochäus analog) der dreisylbige Daktylus und bei anlautendem leichten Takttheile (dem Iambus analog) der dreisylbige Anapäst:

I. Trochäen –⏑ –⏑ –⏑ –⏑
Daktylen –⏑⏑ –⏑⏑ –⏑⏑ –⏑⏑

II. Iamben ⏑– ⏑– ⏑– ⏑–
Anapäste ⏑⏑– ⏑⏑– ⏑⏑– ⏑⏑–

Die quantitirende Sprache der Griechen, in welcher die lange Sylbe in der That eine längere Zeit der Aussprache als die kurze verlangte, gebot die Daktylen und Anapästen als ein Metrum von vierzeitigem Taktmaße auszusprechen. Derselbe Trieb nach Mannigfaltigkeit aber, welcher den Iamben und Trochäen einen aufgelösten dreisylbigen Versfuß beizumischen hieß, und dadurch vor einem monotonen Gange bewahrte, hieß umgekehrt auch den dreisylbigen Daktylen und Anapästen zweisylbige Versfüße, die dann einen gleichen ihnen ursprünglich fremden Taktumfang erhielten, beizumischen. So kommt es, daß die Doppelkürze der Daktylen und Anapästen durch eine zeitlich gleich große Länge ersetzt wird. Dies ist der den Daktylus und Anapäst vertretende Spondeus, ein vierzeitiger Versfuß, der seinem rhythmischen Wesen nach durchaus verschieden von dem nur an bestimmten Stellen zugelassenen Spondeus der iambischen und trochäischen Metra ist. Seit J. H. Voß versteht es auch der deutsche Dichter diese trochäischen und rein iambischen mit Spondeen wechselnden Metra der Griechen nachzubilden, aber so einheimisch sie auch in unserer modernen Poesie geworden sind, sie sind doch immerhin etwas Fremdes, etwas Angelerntes, sie gleichen der exotischen Pflanze unserer Ziergärten, deren Pflege nur ein Kunstgärtner zu übernehmen im Stande ist, denn der deutsche Dichter, der sich auf ächt heimischem Boden von selber zurecht findet, vermag ohne die Unterweisung der Schule sich in den griechischen Metren nicht kunstgerecht zu bewegen.

Die dritte Art ist diejenige, in welcher daktylische oder anapästische Versfüße mit trochäischen und iambischen, nicht wie in der ersten Art nach poetischer Licenz, sondern in der bestimmten Absicht, ein gemischtes Metrum zu erhalten, verbunden werden. Auch diese Art war den Griechen bekannt. Dieselben nannten jene Verse logaödische Metra, und zwar daktylische Logaöden, wenn dieselben mit dem schweren Takttheile begannen, anapästische Logaöden bei anlautendem leichten Takttheile.

§ 41. Daktylische Compositionen in antiken Metren.

Wir beginnen hier abweichend von den übrigen Arten des Rhythmus mit der tripodischen Reihe. Wir modernen haben in unserer Musik keinen rechten Sinn dafür, um so beliebter war sie in der früheren Periode des Griechenthums. Zwei vollständige daktylische Tripodieen vereinen sich zu dem berühmten Metrum des griechischen Epos, zwei katalektische zu dem nicht minder angesehenem elegischen Maße. Die erstere aus akatalektischen Tripodieen bestehende Formation nennt man von der Gesammtzahl der in diesem Verse enthaltenen Füße mit Recht das Hexametron. Um so ungerechtfertigter ist der Name Pentametron, mit welchem man die aus katalektischen Tripodieen bestehende Periode bezeichnet — die wirklich technische Bezeichnung würde dikatalektisches Hexametron sein. Gewöhnlich nannten es die alten Techniker »Elegeion« nach der Dichtungsart, in welcher es verwandt wurde, ebenso wie von ihnen statt Hexametron auch Heroon oder heroisches Metrum gesagt wird. Bei den eigentlichen griechischen Metrikern kommt der Name Pentametron nicht vor, und auch wir sollten uns desselben nicht bedienen.

	akatalektische Trip.	akatalekt. Trip.
Hexametron heroon	⏑⏓ ⏑⏓ ⏑⏓	⏑⏓ ⏑⏓ ⏑–
	katalekt. Tripodie.	**katalekt. Tripodie.**
Elegeion	⏑⏓ ⏑⏓ ⏑	⏑⏓ ⏑⏓ ⏑

Für das Heroon läßt der Grieche in einem jeden Versfuße statt des Daktylus auch den Spondeus zu (selten freilich im zweiten Versfuße der zweiten Tripodie), im Elegeion nur für die Daktylen der ersten, aber nicht für die der zweiten Tripodie, wie dies im obigen Schema angegeben ist, Im Elegeion findet am Ende der ersten nothwendig ein Wortende statt; man sollte nun auch im Heroon am Ende der ersten Tripodie einen durch Wortende gebildeten Abschnitt der Rede erwarten, aber ein solcher wird von den griechischen Dichtern auf das ängstlichste vermieden: nicht am Ende, sondern innerhalb des dritten Versfußes tritt die Cäsur ein, worüber wir ein interessantes Zeugnis des Aristoteles besitzten, welcher berichtet, daß man die drei ersten Versfüße das linke Glied, die drei letzten das rechte Glied genannt habe — links und rechts ist eben die griechische Bezeichnung für dasjenige, was wir den Vorder- und den Nachsatz der Periode nennen.

I. ⏑⏓ –⏓⏓ ⏑ | ⏑⏑ ⏑⏓ ⏑⏓ ⏑–

II. ⏑⏓ –⏓⏓ ⏑⏑ | ⏑ ⏑⏓ ⏑⏓ ⏑–

In No. I findet die Cäsur nach der Hebung des dritten Versfußes statt, die darauf folgende Senkung kann alsdann sowohl eine Doppelkürze wie eine Länge sein; die neueren pflegen dies die männliche Cäsur zu nennen. In No. II findet die weibliche Cäsur statt, d. i. zwischen den beiden als Senkung stehenden Kürzen des dritten Versfußes. Beide Cäsuren stehen zu dem Rhythmus in einem Gegensatze, da sie nicht wie sonst mit dem Ende eines rhyth-

mischen Abschnittes Hand in Hand gehen. Die früheren Versuche, den griechischen Hexameter in unserer deutschen Sprache nachzubilden, nahm auf die Einhaltung dieser beiden Cäsuren wenig Rücksicht, erst J. H. Voß hat sie auch für die deutsche Poesie zu einem fest einzuhaltenden Gesetze gemacht. Ebenso war man zuerst unbekümmert darüber, daß wenn man im Inlaute des Verses den dreisylbigen Daktylus mit einem zweisylbigen Versfuße vertauschen will, man stets eine solche Wortform zu wählen hat, wo die Senkung durch eine wirkliche Länge, nicht aber durch eine Kürze dargestellt wird. Im letzteren Falle entsteht ein aus Daktylen uud Trochäen gemischtes Metrum, aber kein rein daktylisches, und der Vers hört auf ein griechischer Hexameter zu sein. In dem Anfange seines »Spazierganges« bildet Schiller folgende Hexameter:

a) Dich auch grüß' ich, belebte | Flur, euch säuselnde Linden.
b) Deiner Lüfte balsamischer | Strom durchrinnt mich erquickend.
c) Um mich summt die geschäftige | Bien' mit zweifelndem Flügel.
d) Glühend trifft mich der Sonne | Pfeil, still liegen die Weste.
e) Aber zwischen der ewigen | Höh' und der ewigen Tiefe.

Das Ende der ersten Tripodie ist in den vorstehenden Hexametern durch einen Strich bezeichnet. Schiller hat überall an dieser Stelle ein Wortende eintreten lassen, der griechische Dichter that dies so gut wie niemals und auch der deutsche Nachbildner muß sich davor ängstlich hüten, sonst soll er lieber nicht in Hexametern, sondern in unseren nationalen Maßen dichten. Aber auch noch in anderer Hinsicht sind die vorstehenden Verse fehlerhaft. Denn nicht nur im Anfange von *b*, *d* und *e* haben wir einen Trochäus (»deiner«, »glühend«, »aber«) statt eines Spondeus, sondern — das fällt noch viel mehr auf, und thut einem an griechische Verse gewöhnten Ohre fast wehe —

auch am Ende der ersten Tripodie in *a* (»belebte«) und in *d* (»Sonne«). Nicht minder ungriechisch ist es, an Stelle eines Daktylus drei Sylben zu gebrauchen, deren letzte den Eindruck der Länge macht, was in dem Beispiele *b* der Fall ist:

Deiner Lüfte bal-samischer.

§ 42. Der griechische Hexameter in der deutschen Nachbildung. Von Dr. Heinrich Kruse*).

Die Berliner Kritik fand, daß Werthers Leiden in dem gewöhnlichen Roman-Jargon abgefaßt wären. Schiller mußte sich bis zum Ende seines Lebens von damals angesehenen Kritikern sagen lassen, er sei gar kein Dichter, und als Lord Byron sein großartigstes Werk »Don Juan« veröffentlichte, erklärte die Londoner Kritik es für bloßen Schund — mere Grubstreet. — Kurz, kein Esel hat so lange Ohren wie gewisse Kunstrichter. Man sollte über ihre Capriolen lieber lachen, als sich ärgern.

Die Versuchung, einen unverschämten Thersites mit dem Scepter über den Rücken zu schlagen, daß die Striemen auflaufen, mag manchmal verlockend sein, aber es ist besser, der Versuchung zu widerstehen. Ich habe fast niemals auf eine Kritik etwas erwidert und selbst dann nicht, wenn darin Worte, die ich niemals geschrieben, mit Gänse-

*) Der folgende Aufsatz, der in einer Aufwallung des Unmuths über einen ungerechtfertigten Angriff auf meine Hexameter auf's Papier geworfen wurde, war nicht für die Oeffentlichkeit bestimmt. Da indessen Herr R. Westphal, die erste Autorität in seinem Fach, ihn der Aufnahme in seine Metrik würdigen will, so lasse ich es gern geschehen. Hätte ich die Zeit gehabt, ihn umzuarbeiten, so würde ich wohl jede Beziehung auf den Kritikaster gestrichen haben; denn was kann es nützen, wie Kaiser Domitian Eintagsfliegen aufzuspießen? —

füßchen verbrämt, als meine eigenen angeführt waren. Ich mache von der Regel keine Ausnahme, indem ich heute mich mit der Recension der zweiten Sammlung meiner Seegeschichten (Stuttgart, Cotta) beschäftigte, die in einem Berliner Tageblatt von einem mir unbekannten Verfasser erschienen ist.

Denn ich beabsichtige keineswegs mich mit diesem Kritiker in einen Streit einzulassen, sondern stelle nur seinen Behauptungen die Ansichten gegenüber, die ich für richtig halte.

Ich hatte mir den Scherz erlaubt, in den »Siegelbewahrern«, einer kleinen in Rußland spielenden Dichtung, sogar den russischen Zolltarif wohl oder übel in Hexameter zu bringen. Das war nicht leicht, denn schon Horaz bemerkt: Difficile est proprie communia dicere, und die betreffenden Hexameter konnten es in der Vollkommenheit nicht weit bringen. Der Recensent, dem das Scherzhafte des Verfahrens ganz entgangen zu scheint, druckte in seiner Besprechung gerade diese Verse ab, um seinen Lesern eine Gänsehaut über den Rücken laufen zu lassen über meine schauerlichen Hexameter.

Ich habe mir nicht eingebildet, metrisch vollkommene Hexameter zu schreiben, habe sie aber auch gar nicht schreiben wollen. Ich sage im Vorworte: Auf die Hexameter habe ich großen Fleiß verwandt, ohne metrische Kunststücke machen zu wollen. Meine Verse würden meines Bedünkens schlechter sein, wenn sie besser wären.

Man erlaube mir nun, meine Ansichten über den deutschen Hexameter etwas ausführlicher darzulegen.

Kirchner, der Direktor des Stralsunder Gymnasiums, später Rektor von Schulpforte, hat die Satiren des Horaz in einer Weise übersetzt, die in Hinsicht auf Prosodie und

Metrik kaum etwas zu wünschen übrig läßt, wenn sie auch in anderen Beziehungen weniger genügt. Er stellte ein System der deutschen Zeitmessung auf und übte uns wacker in dieser Kunst, deren Lehrbücher ich von Jugend auf eifrig vornahm. Wenn ich meine ungedruckten Schriften mitrechne, werden, etwa die Uebersetzer des Homer u. s. w. ausgenommen, Wenige mehr deutsche Hexameter verfaßt haben, als ich.

Emanuel Geibel, der wohl der größte Meister in diesem Fache ist, denn er vermied Platens Härten, schrieb an mich: »Deine Hexameter sind zwar nicht ganz die meinigen, aber ich muß sie gelten lassen«.

Da der Meister wiederholt gegen mich und andere seine Zufriedenheit über meine Hexameter ausgesprochen hat, braucht mich der Hohn eines Lehrlings nicht zu verdrießen.

Der Hexameter, die Sprache der Götter, ist stets für eine der vollkommensten Versarten gehalten worden. Und mit Recht, denn durch die Mannigfaltigkeit und den Wechsel der Rhythmen eignet er sich vortrefflich für die verschiedensten Darstellungen.

Wie oft Schifffahrt kaum vorrückt, mühevolleres Rudern
Fortarbeitet das Schiff, dann plötzlich der Wog' Abgründe
Sturm aufwühlt und den Kiel in den Wallungen schaukelnd dahinreißt:
So kann ernst bald ruhn, bald flüchtiger wieder enteilen;
Bald — o wie kühn in dem Schwung — der Hexameter, immer sich selbst gleich,
Ob er zum Kampf des heroischen Lieds unermüdlich sich gürte
Oder der Weisheit voll Lehrsprüche dem Hörenden einprägt
Oder geselliger Hirten Idyllien lieblich umflüstert.

Um nicht in den Verdacht zu gerathen, daß ich den Hexameter ungebührlich bevorzuge, will ich sofort aner-

kennen, daß sein Gebiet bei uns ein eng begrenztes ist. Vom Drama ist er ganz auszuschließen, ja auch von der ganzen Lyrik, wenn wir von den Distichen, der Elegie absehen. Für das sangbare Lied eignen sich die Reime und die strophische Form weit besser. Man hat zwar auch Hexameter in Musik gesetzt, aber sie eignen sich schon deshalb nicht zur Composition, weil sie nicht wie andere Versmaße über den gleichen Leisten geschlagen sind.

Dagegen paßt der Hexameter vortrefflich für das Epos, namentlich für das kleinere Epos, wofür ihn Platen ausdrücklich empfiehlt. Was will man auch an seine Stelle setzen?

Die Ottave Rime sind ein schönes Versmaß, besonders wenn es mit Wieland'scher Freiheit gehandhabt wird. Auch die Spenser Stanze ist ein edles Versmaß, und der undeutsche Ursprung braucht uns nicht zu kümmern. Aber für das rein erzählende Gedicht eignet sich die Strophenform weniger, und der Himmel bewahre uns vor Sonettenkränzen! Es bliebe noch übrig, wie Tegner in der Frithjofssage, die verschiedensten Versmaße, auch den Hexameter anzuwenden. Aber schwerlich wird dieser Versuch mit gleichem Glücke wiederholt werden.

Wenn wir hinzufügen, daß der Hexameter auch für das lehrhafte Gedicht und in Distichen für das Epigramm geeignet ist, so ist sein Gebiet umschrieben.

Auf diesem eng begrenzten Gebiet aber ist der Hexameter bei uns allgemein anerkannt und beliebt geworden.

Klopstock war nicht der erste, welcher deutsche Hexameter schrieb, aber der erste, der dieses Versmaß zur Geltung brachte, indem er es zu einem bedeutenden Heldengedicht verwandte, indessen in unvollkommener Weise. J. H. Voß vervollkommnete den deutschen Hexameter so,

daß er über des neuen Dichterschwarms ungeschliffenen Hexameter spotten konnte, der ohne Takt und Musik einher plumpe. Goethe und Schiller, Hoelderlin, Kosegarten, E. M. Arndt, Eberhard (dessen Hannchen und die Küchlein noch immer geschätzt zu werden verdienen), Platen und fast alle unsre besten älteren Dichter bedienten sich mit Vorliebe des Hexameters und ebenso die angesehensten neueren Dichter, Geibel, Paul Heyse, Hebbel, Hamerling u. s. w., ja selbst die besten mundartlichen Dichter vom Bodensee bis zur Ostsee haben in Hexametern geschrieben, wir erinnern nur an Hebel und Claus Groth.

Selbst die Engländer versuchen sich in Hexametern, wie denn meine »Juiter« gar nicht übel in englische Hexameter übersetzt worden sind.

Man kann ohne Uebertreibung sagen, daß der Hexameter ein Lieblingsvers fast aller unserer bedeutendsten Dichter gewesen ist. Eine Reihe unsterblicher Meisterwerke ist in Hexametern geschrieben, so daß der Vers dadurch für immer das Bürgerrecht erlangt hat.

Als Klopstock auftrat, wurde der Hexameter als undeutsch verschrieen. Das Geschrei ist längst verstummt und wurde erst neuerdings wieder angestimmt. Es zeigte sich dabei recht deutlich die Wahrheit des alten Spruches: Ars non habet osorem nisi ignorantem. Diese neuerstandenen Widersacher des Hexameters haben fast ohne Ausnahme nur die verschwommensten Begriffe von Prosodie und Metrik, und was sie gegen den Hexameter vorbringen, ist das oberflächlichste Gerede. Der Eine sagt: wenn man in Hexametern ernste Gegenstände behandele, so würden sie langweilig, und heitere possenhaft. Der Andere behauptet, der Hexameter verführe zur Weitschweifigkeit. Die Grundregel des Styls, welche Winckelmann aufstellte, nämlich

nichts mit drei Worten zu sagen, was sich mit zwei sagen ließe, kann ohne Zeifel im Hexameter ebenso gut beobachtet werden als irgendwo sonst. Es lohnt sich nicht, auf solches Geschwätz zu antworten.

Zugegeben muß allerdings werden, daß sich der Vers von Dodona nicht ohne alle Abänderungen nach Deutschland verpflanzen läßt, und daß der deutsche Hexameter kein ebenso vollkommener Vers ist, wie der des Homer oder Virgil. Die Schuld davon tragen weniger die einzelnen Dichter, als unsere Sprache selbst. Unmöglich können wir in einer Sprache dichten, worin wir weder zum »lieben Gott beten« noch zu unserm Nachbar »Guten Tag« sagen können und vom »deutschen Vaterlande« gar nicht reden dürfen. Mit andern Worten, wir können keine Hexameter ohne Trochäen bilden.

Voß, der alte Meister, hat ganz Recht, daß er Trochäen sich nicht übel nimmt. Aber verkennen läßt sich nicht, daß der Hexameter dadurch etwas an Stärke und Schönheit verliert. Ein noch größerer Uebelstand ist es, daß unsere Sprache keine so feste Zeitmessung hat wie die Alten. Im Lateinischen weiß man seit Ennius bei jeder Sylbe, ob sie lang oder kurz ist und weiß, daß jede lange Sylbe doppelt so viel werth ist wie eine kurze. Im Deutschen giebt es, wie Einige behaupten wollen, keine langen und kurzen Sylben, sondern nur betonte und unbetonte. Mit dieser Unterscheidung lockt man keinen Hund vom Ofen, der Werth einer Sylbe muß auf irgend eine Weise festgestellt werden.

Im Deutschen reicht weder die Beschaffenheit des Vocals noch die Häufung der Consonanten hin, eine Sylbe lang zu machen. Sie sind für den Werth der Sylbe nicht ganz gleichgültig, aber doch nicht Ausschlag gebend. Eben-

sowenig die Bedeutung der Sylbe (Stammsylbe). Der Werth der Sylbe wird abgeschwächt oder verstärkt durch die benachbarten Sylben und durch die Stellung des Wortes im Satze. Es ist schwierig, darüber allgemeine Regeln aufzustellen und sie lassen immer die Berufung auf die höchste Instanz zu: Das gebildete Ohr des Dichters.

Im Lateinischen hat eine lange Sylbe den doppelten Werth einer kurzen; im Deutschen ist die Sache so einfach nicht. Aus den angegebenen Gründen ist der Sylbenwerth sehr verschieden.

Man hat diesen Werth durch die Zahlen 1—6 bezeichnen wollen, aber selbst diese Zahlen reichen noch nicht aus. Man kann sagen, daß, wenn man die Länge mit 1 bezeichnet, die Sylben durch jeden Decimalbruch zwischen 1 und 0,5 bezeichnet werden könnten. Diese Ueberzahl der mittelzeitigen Sylben ist eine große Schwierigkeit; auf der einen Seite wird es dem Dichter erleichtert, überhaupt Hexameter zu bilden, auf der anderen Seite kann er zur Lässigkeit verführt werden. Bei der Häufung mittelzeitiger Sylben ist er der Gefahr ausgesetzt, Hexameter zu bauen, die auf mehr als eine Weise gelesen werden können und das ist ziemlich der größte Fehler. Je feiner das Ohr eines Dichters ist, um so eher wird er die Kunst erlernen, die mittelzeitigen Sylben zu behandeln. Wenn er es erreicht, daß seine Hexameter von jedem Kundigen und womöglich auch von jedem Unkundigen unwillkürlich richtig gelesen werden, so darf er in metrischer Hinsicht mit sich zufrieden sein, und dies Ziel ist erreichbar. Wir haben oft bemerkt, daß gute Hexameter auch von Frauen richtig und gern gelesen werden, ja, daß sie mit Vergnügen sich selbst am Hexameter versuchen. Aus alle diesen folgt, daß der deutsche Dichter eine schwierigere Aufgabe hat als der

römische. Er hat eine größere Freiheit, aber eben deßhalb eine größere Verantwortlichkeit.

Gute Hexameter zu schreiben ist für uns Deutsche weniger eine Wissenschaft als eine Kunst. Wenn die wesentlichen Erfordernisse geleistet werden, möchte ich für Prosodie und Metrik nachsichtig sein und keine peinlichen Forderungen stellen.

Ich möchte z. B. zulassen, daß »einer, eine, eines« als zwei kurze Sylbe gelesen werden, aber nicht zu häufig, denn einen leisen Gewissenbiß spürt man doch dabei. Auch die erste Sylbe von »über« darf unter Umständen verkürzt werden, namentlich in Zusammensetzungen.

Gegen »unüberwindliche Macht« als Anfang eines Hexameters ist nichts einzuwenden.

Selbst »oder« und »aber« können hinter einer starken Länge in der ersten Sylbe allenfalls verkürzt werden. Wenn ich sage »Sieg oder Tod«, so kann dabei höchstens ein Metriker von Profession Ohrenzwang empfinden.

Ebenso ist es gerade kein Unglück, wenn in einem wohlgebildeten Verse der gewöhnliche Accent eines Wortes verrückt wird. Im Lateinischen geschieht dies alle Augenblicke. In nova fert animus erhält animus den Accent auf der letzten Sylbe, statt auf der ersten. Was thut es, wenn Platen einmal Klopstóck accentuirt, anstatt Klópstock, wenn es bei Voß heißt: »Würdigster Herr Generalsuperintendent«. In der Umgangssprache wird die Sylbe »in« nicht auf diese Weise hervorgehoben, vielmehr wird das »i« - häufig ganz verschluckt. Aber dieser Widerstreit mit der gewohnten Betonung hat eine scherzhafte Wirkung, die dem Verse keineswegs übel steht.

Auf Einzelheiten will ich nicht weiter eingehen, sondern nur die Bemerkung machen, daß das Ohr der alleinige

und höchste Gesetzgeber uns manchmal Freiheiten zu erlauben scheint, welche den herkömmlichen Regeln widersprechen. Darnach soll im Worte »Steuermann« die letzte Sylbe als Stammsylbe lang sein. Wenn indeß ein Hexameter so anfinge: »Steuermann sage mir doch«, so wird das deutsche Ohr schwerlich etwas dagegen einwenden, die Endsylbe »mann« klingt so tonlos aus, wie das gewöhnliche »man«. Ein Platenide dürfte uns freilich wegen einer solchen Ketzerei zum Feuertode verdammen. Ich selbst habe mich dieser Ketzerei nicht schuldig gemacht. Ich pflege mir dadurch zu helfen, daß ich Steurmann, wie im Plattdeutschen zweisylbig gebrauche.

Doch nun genug von solchen einzelnen Fragen. Dagegen müssen wir einige Worte sagen über die Lehre vom Hiatus, die man neuerdings in unsere Sprache einzuführen versucht. Wenn im Lateinischen ein Wort mit einem Vocale schließt, das darauffolgende mit einem Vocale anfängt, so empfanden die Alten das als einen Mißklang, den sie dadurch vermieden, daß sie den ersten Vocal von dem darauffolgenden verschlingen ließen. Diese Lehre ist mir einigermaßen verdächtig, da innerhab desselben Wortes zwei Vocale häufig aufeinanderstoßen, ohne daß von Mißklang und dessen Vermeidung die Rede ist: Italia u. s. w. Man versucht nun die Vermeidung des Hiatus auch für das Deutsche zu predigen. Das ist schon deshalb unmöglich, weil im Deutschen von allen Vocalen nur ein einziger auf diese Weise ausgestoßen werden kann, nämlich das tonlose *e*, und auch dieses nur in gewissen Fällen. Ich kann statt: Eine arme elende Ehefrau unmöglich sagen: Ein' arm' elend' Ehefrau. Wenn man den Hiatus vermeiden will, so kann kein weibliches Hauptwort, das mit einem Vocale anfängt, ein Adjectiv oder auch nur einen Artikel vor sich haben.

Ein solcher Zwang ist für unsere Sprache ganz unnatürlich und unmöglich. Der Versuch, dem Deutschen in Nachäffung des Lateinischen die Lehre vom Hiatus aufzuzwingen, kann unmöglich gelingen.

Es kommt nicht darauf an, ob ein Querkopf sich Regeln über die Vermeidung des Hiatus ausgrübelt, deren Verletzung sein, wie er glaubt, verfeinertes Ohr übel vermerkt, sondern darauf, ob das allgemeine Sprachgefühl mit seinen Schrullen übereinstimmt.

Die deutsche Sprache sträubt sich auf das Entschiedenste gegen die Einführung der Hiatologie. Sie kann in zahllosen Fällen den Hiatus gar nicht vermeiden, deshalb darf man dessen Vermeidung nicht als allgemeines Gesetz aufstellen wollen. Unsere besten Dichter wissen nichts davon. Schiller sagt gleich im Anfang seines Lieblingsgedichts »Der Spaziergang«:

Sei mir, Sonne, gegrüßt, die ihn so lieblich bescheint.

»Die ihn« ist gewiß ein starker Hiatus.

Man vermeide möglichst den Zusammenstoß gleicher Vocale und man stoße das tonlose *e* aus, wenn es geschehen kann ohne aufzufallen. Aber man darf nicht so weit gehen bei der Conjugation, die vollere, früher allein gebräuchliche Form »liebet« ganz verpönen zu wollen zu Gunsten von »liebt«.

Die ältere Form ist selbst in der feierlichen Rede gar nicht zu entbehren: Nehmet hin und esset u. s. w.

Wenn man sie auch in der Poesie völlig ausmerzen wollte, so müßte man die ganze deutsche Dichtung umdichten. Umgekehrt aber ist es ein nicht geringerer Fehler, ohne besondere Gründe im Hexameter die vollere Form überall da anzubringen, wo man um eine kurze Sylbe ver-

legen ist, oder das tonlose »*e*« selbst da einschiebt, wo es in der Prosa ungebräuchlich ist, z. B. »ungeheuere« sagt, statt »ungeheure«.

In dieser Hinsicht hat sich der brave Voß manches zu Schulden kommen lassen, und wir brauchen Beispiele nicht anzuführen, weil sie allzu häufig sind. Jeder Zwang irgend einer Art muß vermieden werden und jede Versart frisch und fröhlich aus der Seele des Dichters zu fließen scheinen. Die Reinheit und Vollendung der Sprache ist wohl die erste aller Forderungen, und um dies zu erreichen, möchte ich keine metrische Vollkommenheit anstreben, die im Deutschen unerreichbar ist, oder doch erfahrungsmäßig nicht ohne Härten aller Art erreicht wird.

Die metrischen Schwierigkeiten sind nicht die einzigen, welche der deutsche Hexameter zu überwinden hat. In dieser Versart, wie in jeder andern, muß der Dichter bestrebt sein, seinen Gedanken den richtigsten und reinsten Ausdruck zu geben. Kein Wort darf nur des Verses wegen dazustehen scheinen. In dieser Hinsicht bieten auch die gereimten Gedichte manche Schwierigkeiten dar. Wenn z. B. ein Dichter statt »Meer« sagt »salzige Schäume«, so kennt jeder den Grund, weil er einen Reim auf »Träume« braucht. Die Bildung des Hexameters hat die Deutschen vielfach zu Härten und Ungehörigkeiten verleitet, namentlich haben sie, um sich mit den metrischen Schwierigkeiten abzufinden, die natürliche Stellung der Worte häufig verändert und sich Wortstellungen erlaubt, die geradezu sprachwidrig sind, sodaß man sagen muß, sie verrenken die Sprache.

Ich möchte es mit dem Metrum halten, wie Goethe mit dem Reim:

Ein reiner Reim wird zwar begehrt,
doch den Gedanken rein zu haben,
die herrlichste von allen Gaben,
das ist mir alle Reime werth.

Goethe pflegte also, wenn sich äußere und innere Vollkommenheit nicht zugleich erreichen ließen, die letztere vorzuziehen. Er ließ sich manchen falschen Reim entschlüpfen und Schiller noch häufiger. Beiläufig bemerkt, wenn Goethe auf »Steige« »Schmerzensreiche« und »Eiche« reimt, war er sich eines falschen Reimes schwerlich bewußt, denn in Frankfurt und manchen Gegenden Süddeutschlands spricht man neige wie neiche.

Auch die größten Meister der Form haben einen falschen Reim unter Umständen nicht verschmäht.

In einem bekannten vierzeiligen Verschen reimt Heine Haus auf schaust und sprießen auf grüßen. Er hätte richtigere Reime finden können, aber die Poesie hätte dabei nicht gewonnen. In dem Liede, das die Deutschen immer zu singen pflegen, wenn sie fröhlich sind: »Ich weiß nicht, was soll es bedeuten, daß ich so traurig bin«, kommt mehr als ein falscher Reim vor. Die englischen Dichter sind mit dem Reime lange nicht so ängstlich wie wir und begnügen sich mit einem ungefähren Gleichklange. Wie diese kleinen Freiheiten der Form offenbar der Poesie zu Gute kommen, möchten wir bei dem Metrum dasselbe annehmen.

Meine Bemerkungen über den deutschen Hexameter erschöpfen den Gegenstand durchaus nicht, aber sie reichen vielleicht aus, um Leute, die Lust haben, meine Verse zu verspotten, etwas vorsichtiger zu machen. Die erwähnten Angriffe auf meine Hexameter sind übrigens, so viel ich

weiß, die einzigen geblieben. In sechzig Recensionen der zweiten Sammlung meiner Seegeschichten wurde der Hexameter entweder garnicht erwähnt, und das scheint zu beweisen, daß die Recensenten daran keinen Anstoß genommen, oder sie rühmen ihn ausdrücklich, namentlich als leicht fließend.

Ich darf sagen, daß ich mir Mühe gegeben, dies Lob zu verdienen. Ich war stets darauf bedacht, das passendste Wort an die natürlichste Stelle zu setzen und habe über manchen Hexameter jahrelang gebrütet, bis ich, mit Virgil zu reden, den jungen Bären in die gehörige Form geleckt. Es ist also nicht Nachlässigkeit oder Bequemlichkeit, wenn ich davor warne, an den deutschen Hexameter strengere metrische Anforderungen zu stellen, als die Natur unserer Sprache zuläßt. Diese Mahnung, der deutschen Sprache keine Gewalt anzuthun, gilt auch für alle anderen Versarten. Wir wollen nur ein Beispiel anführen. Mit Unrecht tadelt man den Goethe'schen Vers: »Ihr naht Euch wieder, schwankende Gestalten«. Bei den Alten wird oft eine kurze Sylbe durch den Ictus des Verses verlängert, warum sollten wir uns nicht dieselbe Freiheit gestatten?

Der Gang der deutschen Sprache ist vorherrschend iambisch oder trochäisch. Wenn auf eine lange Sylbe zwei kurze folgen, und es nicht gestattet sein soll, die zweite kurze durch den Rhythmus des Verses zu verlängern, so werden tausende von dreisylbigen Wörtern von der Poesie ganz ausgeschlossen. Mit richtigem Instincte haben unsre Dichter sich einem unnatürlichen Zwange nicht gefügt und nehmen sich unzählige Male die Freiheit, die man ihnen versagen will. Schiller scandirt ohne Bedenken Seeligè, Glücklichèn, Fröhlichèn, Rostetè u. s. w.

Wir möchten dabei an das griechische Sprichwort erinnern: Mit der Nothwendigkeit ist Alles schön.

Doch genug. Da ich mich lange mit dem Gegenstande beschäftigt habe, mögen meine bescheidenen Bemerkungen über den deutschen Hexameter vielleicht hier und da einem Mitstrebenden der Beachtung nicht ganz unwerth erscheinen.

Si quid noviste rectus istis candidus imperti, si non, his utere mecum.

§ 43. Daktylische Tetrapodieen.

Als national deutsches Metrum wird das daktylische zu Tetrapodieen geordnet und zwar so, daß sich entweder je zwei Tetrapodieen, oder je drei Tetrapodieen zu einer dreigliedrigen Periode abschließen. Den Schluß der Periode bildet naturgemäß der Ausgang auf eine bloße Hebung ohne folgende Senkung. Die Vordersätze der Periode schließen gewöhnlich mit einem zweisylbigen Versfuße, so daß also die dreisylbigen Versfüße nur an den drei ersten Stellen der Tetrapodie erscheinen. Das Schema der zweigliedrigen Periode wird also folgendes sein:

⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ ⏑

Bei uns modernen ist der Daktylus nicht wie bei den Griechen ein vierzeitiger, sondern ein dreizeitiger Versfuß und sollte daher für lebendige und erregte Situationen ein naturgemäßer Rhythmus sein. So hat ihn Goethe zu einem Wechselliede zum Tanze aufgefaßt, wo zweigliedrige Perioden ohne Anwendung des Reimes, aber mit scharfer Hervorhebung der rhythmischen Glieder eine Strophe bilden lassen.

Komm mit, o Schöne, komm mit mir zum Tanze, | tanzen gehöret zum festlichen Tag.
Bist du mein Schatz nicht, so kannst du es werden, | wirst du es wieder, so tanzen wir doch.
Komm mit, o Schöne, komm mit mir zum Tanze; | tanzen verherrlicht den festlichen Tag.

Die Recitation wird bei dem schließenden Trochäus des Vordersatzes immer eine kleine Pause einhalten, welche dieser zweisylbigen Taktform den Umfang des dreisylbigen Daktylus giebt. Wir haben daher, wie es auch schon die griechischen Metriker thaten, zwei verschiedene Arten der daktylischen Katalexis zu unterscheiden, die eine, wo nur die Senkung, und die andere, wo beide Senkungssylben fehlen (die syllabische und die disyllabische Katalexis).

In dem vorliegenden Gedicht hat Goethe in den drei ersten Versfüßen der Reihen den Daktylus niemals mit einem zweisylbigen Versfuße vertauscht, und in dieser Beziehung kann dasselbe durchaus für eine Mustercomposition dieser Gattung gelten. Aber er hat es nicht vermieden, ausnahmsweise als zweite Senkung auch eine solche Sylbe zu gebrauchen, welche keineswegs als Kürze gelten kann. So im zweiten Versfuß der ersten Periode.

– ∪ –
Schöne, komm.

In dem auf den Gesetzen der griechischen Metrik beruhenden Hexameter würde das entschieden als ein Fehler zu bezeichnen sein, in den national-daktylischen Tetrapodieen dürfen wir kaum einen Anstoß daran nehmen, denn hier wird der Rhythmus ebenso, wie in unreinen Iamben und Trochäen durch den deutschen Wortaccent bestimmt: das Wort »komm« hat an der ersten Sylbe von »Schöne« gegenüber einen untergeordneten schwachen Accent.

Eine dreigliedrige Periode aus Tetrapodieen wendet Goethe's »Cophtisches Lied« als Strophenschluß nach zwei vorausgehenden zweigliedrigen Perioden an:

Lasset Gelehrte sich zanken und streiten, | streng und bedächtig die Lehrer auch sein!
Alle die weisesten aller der Zeiten | lächeln und winken und stimmen mit ein:
thöricht auf Bessrung der Thoren zu harren! | Kinder der Klugheit, o habet die Narren | eben zum Narren auch, wie sich's gehört!

Auch hier sind die drei ersten Versfüße einer jeden Tetrapodie durchaus dreisylbige. Wir lassen Beispiele aus Schiller folgen. In dem Eleusinischen Feste und der Würde der Frauen hat er daktylische Strophen mit trochäischen verbunden. Im Eleusinischen Feste Strophen aus vier zweigliedrigen Perioden:

Windet zum Kranze die goldenen Aehren, | flechtet auch blaue Cyanen hinein!
Freude soll jedes Auge verklären, | denn die Königin ziehet ein,
die Bezähmerin wilder Sitten, | die den Menschen zum Menschen gesellt
und in friedliche feste Hütten | wandelte das bewegliche Zelt.

Die der Würde der Frauen aus zwei dreigliedrigen Perioden:

Ehret die Frauen! sie flechten und weben | himmlische Rosen ins irdische Leben, | flechten der Liebe beglückendes Band.
Und in der Grazie züchtigem Schleier | nähren sie wachsam das heilige Feuer | schöner Gefühle mit heiliger Hand.

In der Dithyrambe Schillers geht einer dreigliedrigen Periode eine zweisylbige mit verkürztem Nachsatze voran, denn die letztere Reihe ist keine Tetrapodie, sondern eine Dipodie. Vgl. oben die analoge Verkürzung trochäischer und iambischer Perioden.

Nimmer, das glaubt mir, erscheinen die Götter | nimmer allein,
kaum daß ich Bacchus, den lustigen, habe, | kommt auch schon
Amor, der lächelnde Knabe, | Phöbus, der herrliche, findet
sich ein.

In allen diesen Gedichten hat Schiller den dreisylbigen Versfuß der Tetrapodie mit zweisylbigen Versfüßen vertauscht. Es wäre ein grundloses Verlangen, daß eine solche dem Daktylus substituirte zweisylbige Taktform »denn die« im Anfange der vierten Reihe, »die Be-« im Anfange der siebenten, »das be-«, denn in allen diesen Verbindungen ist die erste Sylbe ohne einen hervorragenden Wortaccent — man könnte sie unter Trochäen oder Iamben als Hebung gebrauchen, doch für den daktylischen Rhythmus hat sie nicht Halt genug. Immer aber werden wir diese Verbindungen der Daktylen mit Trochäen schon unter die Klasse der gemischten Metra rechnen dürfen.

§ 44. Daktylische Dipodieen.

Viel häufiger noch als trochäische und iambische Dipodieen schreiben unsere Dichter in Zeilen, welche daktylische Dipodieen enthalten. Auch der Musik liegt die Bildung selbstständiger Reihen aus zwei Daktylen viel näher als aus zwei Trochäen (vgl. den zweiten Theil der Beethovenschen A-dur-Symphonie).

Strophen aus vier Dipodieen bildet Goethe im »frühzeitigen Frühling«:

Tage der Wonne, | kommt ihr so bald?
Schenkt mir die Sonne, | Hügel und Wald?

Schiller im Punschliede:

Vier Elemente, | innig gesellt,
Bilden das Leben, | bauen die Welt

Hier ist das metrische Schema

– ⏑ – | – ⏑ –

d. h. ein trochäisch schließendes und ein auf die Hebung ausgehendes dipodisches Glied.

Das erste der beiden Glieder hat Goethes »zum neuen Jahr« dreimal wiederholt:

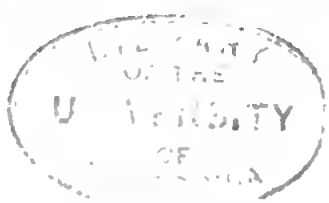
Zwischen dem alten, | zwischen dem neuen | hier uns zu freuen, | schenkt uns das Glück
und das Vergangene | heißt mit Vertraun | vorwärts zu schaun, | schauen zurück.

Das Anfangsglied jeder Periode steht außerhalb des Reimes. Gar sechsmal ist die trochäisch auslautende Dipodie wiederholt von Goethe in »Beherzigung«:

Feiger Gedanken | bängliches Schwanken, | weibisches Zagen, | ängstliches Klagen | wendet kein Elend, | macht dich nicht frei.
Allen Gewalten | zum Trutz sich erhalten, | nimmer sich beugen, | kräftig sich zeigen, | rufet die Arme | der Götter herbei.

§ 45. Dipodieen mit daktylischem Auslaute.

Die Dipodieen können aber auch so gebildet werden, daß die einen auf den Trochäus, die andern auf den Daktylus ausgehen. Im letzteren Falle erstreckt sich der Reim auf drei Sylben. Die letzte von den drei Sylben ist nicht selten eine lange und zugleich den grammatischen Accent tragende Sylbe: der Eindruck des Daktylus würde hier ganz verloren gehen, wenn nicht das Vorausgehende uns bereits in den daktylischen Rhythmus versetzt und gleichsam darin sicher gemacht hätte. Ein Beispiel gewährt der berühmte Osterchor aus dem Faust:



Christ ist erstanden!
Freude dem Sterblichen, | den die verderblichen, | schleichenden,
erblichen Mängel umwanden!
Christ ist erstanden!
Selig der Liebende, | der die betrübende | heilsam und übende |
Prüfung bestanden.

Ferner der Chor der Weiber, wo die trochäisch anlautende Dipodie vorangeht, die daktylisch auslautende folgt:

Mit Spezereien | hatten wir ihn gepflegt,
wir seine treuen | hatten ihn hingelegt;
Tücher und Binden, | reinlich umwanden wir;
ach und wir finden | Christ nicht mehr hier.

Der Chor der Jünger:

Hat der Begrabene | schon sich nach oben,
lebend erhabene, | herrlich erhoben;
ist er in Werdelust | schaffender Freude nah,
ach, an der Erde Brust | sind wir zum Leide da,
ließ er die Seinen | schmachtend uns hier zurück,
ach, wir beweinen, | Meister, dein Glück.

Der Rhythmus soll hier folgender sein:

⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑
⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑
⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ ⏑
⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ ⏑
⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ ⏑
⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑

§ 46. Anapästische Compositionen aus Tetrapodieen und Dipodieen.

Compositionen aus ungemischten Anapästen, in denen ebenso wenig der Iambus zugelassen wird, wie im daktylischen Hexametron und Elegeion der Trochäus, sind eine

beliebte Compositionsart der Griechen; soweit sie in unserer Poesie vorkommen, dürfen wir darin Nachahmungen griechischer Vorbilder erblicken.

Ist in der griechischen Poesie beim daktylischen Maße die trochäische Bildung am meisten beliebt, so kommt bei den Anapästen fast ausschließlich nur tetrapodische Gliederung vor. Vier vollständige Anapäste

⏑⏑ ´ ⏑⏑ ´ ⏑⏑ ´ ⏑⏑ ´

bilden den Vordersatz, vier katalektische Anapäste d. i. drei Anapäste und eine einzelne (lange oder kurze) Sylbe

⏑⏑ ´ ⏑⏑ ´ ⏑⏑ ´ –

bilden den periodischen Nachsatz. Die griechische Comödie verbindet den eben beschriebenen Vorder- und Nachsatz zu einer zweigliedrigen Periode, dem sogenannten katalektischen anapästischen Tetrametron;

⏑⏑ ´ ⏑⏑ ´ ⏑⏑ ´ ⏑⏑ ´ | ⏑⏑ ´ ⏑⏑ ´ ⏑⏑ ´ ´

Die Tragödie wendet nur längere Perioden an indem sie dem katalektischen Nachsatz eine beliebige Anzahl von akatalektischen Vordersätzen vorausgehen läßt und hierbei die Einmischung einer akatalektischen Dipodie an Stelle der Tetrapodie gestattet.

Der Anapäst der Griechen ist ein vierzeitiger Versfuß: die Länge ist eine zweizeitige ebenso wie die damit verbundene Doppelkürze, deshalb kann der griechische Dichter in der Doppelkürze eine Länge substituiren, ganz nach derselben Norm, wie er dies beim daktylischen Heroon und Elegeion zu thun pflegt (Contraction): bloß in den zwei letzten Anapästen des Nachsatzes ist die Festhaltung der zweisylbigen Hebung Regel. Außerdem aber wird in anapästischen Bildungen auch umgekehrt der betonten Länge eine auf ihrem Anfang betonte Doppelkürze substituirt (die

sogenannte Auflösung). Der deutsche Dichter vermag nur die Contraction der anapästischen Doppelkürze zur Länge nachzubilden: die Auflösung verbietet der Genius unserer Sprache und so müssen denn die deutschen Nachahmungen an Mannigfaltigkeit des Baues hinter den griechischen zurückbleiben. Nichtsdestoweniger sind die Anapäste auch im deutschen Gewande ein Metrum, welches unter der Hand eines sprachgewandten Dichters zu wirkungsreichen, unser Ohr fesselnden Compositionen im höchsten Grade geeignet ist. So Platen in seinen die Aristophaneische Form wiedergebenden Comödien. Verhängnisvolle Gabel:

Abtrünniges Glück! So muß ich mich denn | mit der Hälfte des Schatzes begnügen?
O Gott! Was opfert das Menschengeschlecht | nicht dir und deinem Besitzthum?
Dir wuchert der Filz und der Sämann sät | nur dir: es bezieht der Soldat bloß
die Parade für dich und exercirt, | und der Schreiber copirt und es gucken
Buhldirnen um dich zum Fenster heraus, | ja Schornsteinfeger zum Schornstein!
Vor den übrigen ziehst du des Juden Gemüth | dir zu wie ein Schiff der Magnetberg.
Aber eins verleihst du, o himmlisches Gold, | was wenige, die dich besitzen,
zu besitzen verstehn, zu genießen verstehn; | was ist dies eine? die Freiheit.

Von den zweisylbigen Versfüßen, welche hier Platen mit den dreisylbigen Anapästen wechseln läßt, ist keiner, welcher auf uns den Eindruck des Trochäus macht und wir würden sie als Musterverse bezeichnen können, wenn Platen am Anfange des vorletzten Tetrameters statt »aber eins verleihst« etwa »doch eins verleihst« oder noch besser »doch eines verleihst« geschrieben hätte; die drei Sylben

»aber eins« können schwerlich die Bedeutung eines aus einer doppelkurzen Senkung und langen Hebung bestehenden Versfußes haben, denn das zweisylbige »aber« hat entschieden auf seiner ersten Sylbe einen Wortaccent, und kann nicht tonlos gebraucht werden.

§ 47. National-deutsche Formen.

Auch unserer nationalen Poesie müssen die eben besprochenen Rhythmen der Griechen, sowohl die zweigliedrige wie die mehrgliedrige anapästische Periode als ächtes Eigenthum vindicirt werden. Oder sollte Goethe bei seinem klangvollen »Ergo bibamus« an die Form des Aristophanes gedacht haben?

Hier sind wir versammelt zu löblichem Thun, | drum Brüderchen: Ergo bibamus.
Die Gläser. sie klingen, Gespräche, sie ruhn, | beherziget: Ergo bibamus.
Das heißt noch ein altes, ein tüchtiges Wort, | es passet zum ersten und passet so fort, | und schallet ein Echo zum festlichen Ort, | ein herrliches: Ergo bibamus.

Zwei zweigliedrige Perioden (wir dürfen sie getrost katalektisch-anapästische Tetrameter nennen) bilden den Anfang, eine viergliedrige Periode mit drei akatalektischen Vordersätzen und einem katalektischen Nachsatze den Schluß der Strophe. Es ist durchaus eine Bildung im Aristophaneischen Sinne, der ebenfalls mit zweigliedrigen Perioden beginnt und eine mehrgliedrige als Abschluß folgen läßt. Aber darin unterscheidet sich die Goethe'sche von der antiken Form, daß der Anlaut der Reihe immer nur eine beliebig lange oder kurze Sylbe ist und daß die folgenden Anapästen nicht mit zweisylbigen Versfüßen, weder mit Spondeen noch mit Iamben

gemischt sind. Mit Recht, denn der deutsche Anapäst ist gleich dem deutschen Daktylus kein vierzeitiger, sondern ein dreizeitiger Versfuß. Die Contraction der Doppelkürze in eine Länge würde hier keinen Sinn haben —, als anlautender Auftakt der Reihe ist aber der Dreizeitigkeit des Metrums wegen eine jede beliebige Sylbe in ihrem Rechte. Dieselbe Bildungsweise der Anapästen finden wir bei Goethe im getreuen Eckart (Strophen von zweigliedrigen Perioden), Gewohnt, gethan (ebenso), Ballade vom vertriebenen Grafen (Strophen aus einer dreigliedrigen und drei zweigliedrigen Perioden), der Todtentanz (Strophen aus zwei zweigliedrigen und einer dreigliedrigen Periode). Nur ganz ausnahmsweise ist hier einmal ein zweigliedriger Versfuß statt des dreisylbigen zugelassen.

Als eine besondere Form ist diejenige anzusehen, wo nicht eine, sondern zwei katalektische Tetrapodieen den Schluß der Strophe bilden. In dem Hochzeitsliede beginnt Goethe die Strophe mit zweigliedrigen Perioden; darauf folgt:

Was wäre zu thun in der herbstlichen Nacht?
So hab' ich doch manche noch schlimmer vollbracht.
Der Morgen hat Alles wohl besser gemacht.
Drum rasch bei der mondlichen Helle
in das Bett, in das Stroh, im Gestelle.

Die beiden schließenden katalektischen Tetrapodieen vereinigen sich mit einer zweigliedrigen dikatalektischen Periode, wie die drei vorausgehenden mit einer dreigliedrigen akatalektischen.

§ 48. Gemischte Anapäste.

Schillers Anapäste lassen viel häufiger als die Goetheschen den Iambus zu, es sind fast insgesammt logaödische

oder gemischte Anapäste, doch mit willkürlicher Stellung der eingemischten zweisylbigen Versfüße. Aus zwei zweigliedrigen katalektisch auslautenden Perioden bestehen die Strophen des Grafen von Habsburg:

Zu Aachen in seiner Kaiserpracht, | im alterthümlichen Saale,
saß König Rudolphs heilige Macht | beim festlichen Krönungsmahle.
Die Speisen trug der Pfalzgraf des Rheins, | es schenkte der Böhme des perlenden Weins, | und alle die Wähler, die sieben,
wie der Sterne Chor um die Sonne sich stellt, | umstanden geschäftig den Herrscher der Welt, | die Würde des Amtes zu üben.

Gewöhnlich wendet Schiller am Ende der Strophe eine zweigliedrige katalektische Periode (katalektisches Tetrametron) an:

⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ | ⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́

Reiterlied:

Wohl auf, Kameraden, aufs Pferd, aufs Pferd! | in die Schlacht, in die Freiheit gezogen!
Im Felde, da ist der Mann noch was werth, | da wird das Herz noch gewogen!
Da tritt kein Andrer für ihn ein, | auf sich selber steht er da ganz allein.

Ebenso die Strophen der vier Weltalter, der Hoffnung, der Worte des Wahnes, der Worte des Glaubens, Breite und Tiefe. — Parabeln und Räthsel XI läßt zwei zweigliedrige katalektische Perioden der akatalektischen vorausgehen. In des Mädchens Klage nimmt die akatalektische Periode die erste Stelle ein, eine dreigliedrige katalektische die zweite.

Digitized by Google

§ 49. Ueberschüssige Tetrapodieen.

Anstatt der akatalektischen Schlußperiode hat Schiller im Taucher und im Bergliede eine Periode aus überschüssigem Vorder- und Nachsatze angewandt:

˘ ´˘ ´˘ ´˘ ´ | ˘ ´˘ ´˘ ´

Wer wagt es, Rittersmann oder Knapp, | zu tauchen in diesen Schlund?
Einen goldnen Becher werf ich hinab, | verschlungen hat ihn der schwarze Mund.
Wer mir den Becher kann wieder zeigen, | er mag ihn behalten, er sei sein eigen.

˘ ´˘ ´˘ ´˘ ´ | ˘ ´˘ ´˘ ´˘ ´

Der Begriff des Ueberschüssigen ist etwa dem Ueberschüssigen bei dem iambischen Rhythmus analog.

In »Kaiser und Abt« läßt Bürger diese überschüssige Periode einer akatalektischen vorausgehen. Mit Unrecht hat man dies Metrum ein amphibrachisches genannt, indem man abtheilte

Ich will euch | erzählen | ein Märchen | gar schnurrig.

Amphibrachen d. h. Versfüße ˘ ´ ˘ hat die Theorie der deutschen Metrik nicht minder wie die der Griechen auszuschließen. Man hat vielmehr auch hier nach Anapästen abzutheilen.

˘ ˘ ´˘ ´˘ ´ | ˘ ˘ ´˘ ´˘ ´

Läßt man die in Rede stehende Periode auf die Hebung ausgehen, so entsteht das Metrum

˘ ˘ ´˘ ´˘ ´ | ˘ ˘ ´˘ ´˘ ´

d. i. ein akatalektisches anapästisches Tetrametron, welches die Cäsur nicht nach der vierten, sondern nach der ersten

Kürze des fünften Anapästes hat. Schiller Parabeln und Räthseln VII (mit anapästischem Anlaut):

Ein Gebäude steht da von uralten Zeiten, | es ist kein Tempel, es ist kein Haus.

Eine dreigliedrige Periode dieser Art bildet Goethe im »Wechsel«:

Auf Kieseln im Bache, da lieg ich wie helle! | Verbreite die Arme der kommenden Welle, | und buhlerisch drückt sie die sehnende Brust;
dann führt sie der Leichtsinn im Strome darnieder, | es naht sich die zweite, sie streichelt mich wieder, | so fühl' ich die Freuden der wechselnden Lust.

Strophen aus akatalektisch-anapästischen Perioden bildet Goethe im »Erlkönig«:

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind? | Es ist der Vater mit seinem Kind.
Er hat den Knaben wohl in dem Arm, | er faßt ihn sicher, er hält ihn warm.

Ebenso in Johanna Sebus (sechs Perioden), Zigeunerlied (mit Refrain), Epiphanias.

Den Griechen fehlt diese Composition gänzlich, daher sind wir nachsichtiger gegen zahlreiche Einmischungen fremder, ja selbst viersylbiger Taktformen, wie in dem zuletzt genannten Gedichte Goethe's:

sie essen, sie trinken und bezahlen nicht gern.

⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –

Doch werden sich solche Senkungen in Dichtungen höheren Styls nicht gebraucht finden.

§ 50. Brachykatalektische Tetrapodieen.

Eine rein brachykatalektische Periode aus anapästischen Tetrapodieen würde folgende sein:

So beliebt die entsprechenden iambischen Bildungen sind, so selten wendet unsere Poesie die anapästischen an. Sie finden sich in Goethe's Gedichte »vor Gericht«, doch mit zahlreichen Iamben und zwar so, daß der Nachsatz der Periode fast rein iambisch ist.

Mit wem ich mich traute, das sag ich euch nicht. | Mein Schatz ist lieb und gut,
trägt er eine goldene Kett' am Hals, | trägt er einen strohernen Hut.

Um so häufiger ist der Gebrauch einer solchen brachykatalektischen Periode, deren Vordersatz katalektisch geformt ist, entsprechend der iambischen

die wir oben als die rein iambische Nibelungenperiode besprochen haben. Aus reinen Anapästen aber wird ein solcher Vers nicht gebildet, vielmehr walten vor den Anapästen die Iamben vor, so daß wir hier ein eigentlich anapästisch-logaödisches Metrum vor uns haben. Nur sind die Stellen, an welchen der Anapäst erscheint, willkürlich. Im Allgemeinen wird hinter der ersten Hebung der Periode die zweisylbige Senkung häufiger als nach der dritten zugelassen. Zu bemerken ist auch, daß hier eine zweisylbige Senkung im Anfang der Reihe öfter angewandt wird, als in den sonstigen anapästischen Bildungen. Goethe, »König in Thule«:

Es war ein König in Thule, | gar treu bis an das Grab,
dem sterbend seine Buhle | einen goldnen Becher gab.

In dieser Strophe kommen nur zwei Anapäste vor; an der dritten Stelle der ersten und an der ersten Stelle der vierten Reihe. — Goethe, »Schäfers Klagelied«:

Da droben auf jenem Berge, | da steh ich tausendmal,
an meinem Stab gebogen | und schaue hinab in das Thal.

Hier sind in der zweiten Strophe die Anapäste, wo jede Reihe einen oder zwei Anapäste aufweist:

Dann folg' ich der weidenden Heerde, | mein Hündchen bewahret mir sie,
ich bin herunter gekommen, | und weiß doch selber nicht wie.

Schiller, »Parabeln und Räthsel XIII« (mit anlautendem Anapäst):

Unter allen Schlangen ist eine | auf Erden nicht gezeugt,
mit der an Schnelle keine, | an Wuth sich keine vergleicht.

Außerordentlich häufig ist diese anapästisch gemischte Nibelungen-Periode bei den neueren Dichtern. Schon Goethe hat die Modification angewandt, die zweite Reihe auch mit einer Hebung, auf welche zwei Senkungen, an Stelle des Anapästes zu beginnen. »Nachtgesang«:

O gieb vom weißen Pfühle, | träumend, ein halb Gehör!
Bei meinem Saitenspiele, | schlafe! Was willst du mehr?

⏑ ⏓ ⏑ ⏓ | ⏓ ⏑ ⏓ ⏑

§ 51. Dipodische Compositionen.

Wenn die anapästische Tetrapodie

⏑ ⏓⏑ ⏓⏑ ⏓⏑ ⏓

nach Analogie der oben als überschüssig bezeichneten Periode

einen Wort- und Sinnesabschnitt nach der auf die zweite Hebung folgenden ersten Kürze erhält

so zerlegt sie sich in zwei dipodische Abschnitte, in welchen die als Senkung stehende sechste Sylbe dem wirklichen Rhythmus nach bereits zur zweiten Reihe gehört, wenn sie auch durch den Zusammenhang der Rede und durch die Wortcäsur sich eng an die vorausgehende Hebung anschließt. Unsere Dichter, die sich dieser metrischen Formen bedienen, weisen einem jeden der dipodischen Glieder eine eigene Zeile an, pflegen aber nur die zweiten Zeilen mit einander zu reimen. Goethe »Sehnsucht«:

Was zieht mir das Herz so? | was zieht mich hinaus?
und windet und schraubt mich | aus Zimmer und Haus?
Wie dort sich die Wolken | am Felsen verziehn?
Da möcht ich hinüber, | da möcht ich wohl hin.

Ebenso Goethe »Gleich und gleich« — »Gegenseitig«:

Wie sitzt nur das Liebchen? | was freut sie so groß?
Den Fernen, sie wiegt ihn, | sie hat ihn im Schooß.

Es ist dies die bei den Süddeutschen volksthümliche »Schnaderhüpfl-Weise«. Im engsten Anschluß an diese Manier, wie sie sich im improvisirten Volksgesange gestaltet hat, schreibt Goethe sein Gedicht »Freibeuter«:

Mein Haus hat kein' Thür, | mein' Thür hat ke' Haus;
und immer mit Schätzel | hinein und heraus.

Längere Perioden mit zweimal oder dreimal repetirtem Vordersatze

Goethe, »Verschiedene Empfindungen an einem Platze«:

Ich hab' ihn gesehen! | Wie ist mir geschehen? | O himmlischer Blick!
Er kommt mir entgegen; | ich weiche verlegen, | ich schwanke zurück.
Ich irre, ich träume! | Ihr, Felsen, ihr Bäume, | verbergt meine Freude, | verberget mein Glück.

Die umgekehrte Folge der beiden Reihen bei Uhland »der Schmied«. — Beide dipodische Abschnitte gehen auf die Hebung aus bei Goethe »im Sommer«:

Wie Feld und Au | so blinken im Thau!
Wie Perlen schwer | die Pflanzen umher!
Wie durch's Gebüsch | die Winde so frisch!
Wie laut im hellen Sonnenstrahl | die süßen Vöglein allzumal!

Den Schluß bildet hier eine Periode aus zwei akatalektischen Tetrapodieen. Uhland läßt zwei akatalektische Dipodieen einer katalektischen Tetrapodie vorausgehen im »Liede des Gefangenen«:

O lieblicher Klang! | O Lerche, dein Sang | erhebt sich, erschwingt sich in Wonne.
Du nimmst mich von hier, | ich singe mit dir, | wir steigen durch Wolken zur Sonne.

Viertes Capitel.

Die accentuirenden Verse bei den übrigen Völkern Europas.

§ 52. Die accentuirenden Verse der alten Italiker.

Die ältere römische Poesie hat, worauf wir schon oben hingedeutet, große Freude an der Alliteration. Es ist dies freilich kein den ganzen Versbau durchdringendes Gesetz, nur von Zeit zu Zeit sehen wir zwei, bisweilen auch drei Wörter, auf denen ein besonderer logischer Nachdruck ruht, meist in unmittelbarer Folge, aber auch bisweilen, wenn sie durch Wörter von untergeordneter Bedeutung getrennt sind, mit demselben Anlaute versehen. Eine bloß zufällige Alliteration wird das Niemand nennen können, dafür kommt sie bei Plautus viel zu häufig vor, wenn auch die übrigen Reste der älteren Poesie bei der großen Lückenhaftigkeit der Ueberlieferung hier weniger in die Wagschale fallen. Einmal aber durch Plautus darauf aufmerksam gemacht, lernt man auch bei anderen lateinischen Dichtern darauf achten und findet dann auch noch bei späteren gerade nicht spärliche Alliterationsbeispiele, die man für beabsichtigt zu halten berechtigt ist. Man kann sich des Gedankens nicht entschlagen, daß in einer früheren der Plautinischen Zeit noch vorausgehenden Periode die

Alliteration noch wirksamer in der lateinischen Poesie gewesen sein muß; sehen wir sie doch im weiteren Fortgange der Jahrhunderte, je mehr die Form der Poesie eine völlig quantitirend griechische wird, immer mehr und mehr ersterben. Da ist es von höchstem Interesse, zu sehen, daß die Latiner nicht das einzige italische Volk sind, das in seiner Poesie die Alliteration angewandt hat. Durch einen glücklichen Zufall sind uns von einem anderen italischen Volke, das dem latinischen der Sprache nach in derselben Weise verwandt war, wie Niederdeutsche mit Hochdeutschen oder Angelsachsen, einige poetische Reste erhalten. Dies sind die Umbrer. Die umfangreichsten umbrischen Inschriften auf den igueinischen Tafeln bieten z. B. folgendes stark alliterirende Gedicht dar:

Serfe Martie:

Prestota Çerfier | Çerfier Martier
Tursa Cerfa . Cerfer Martier
totam Tarsin[illegible]m | trifom Tarsinatem
Tuscer Naharcer | Jabuscer nomner
nerf çihitu | ançihitu
jovie hostata | anhostatu
tursitu tremitu | sonitu savitu
ninctu nepitu | hondu holtu
preplohatu | previçlatu.

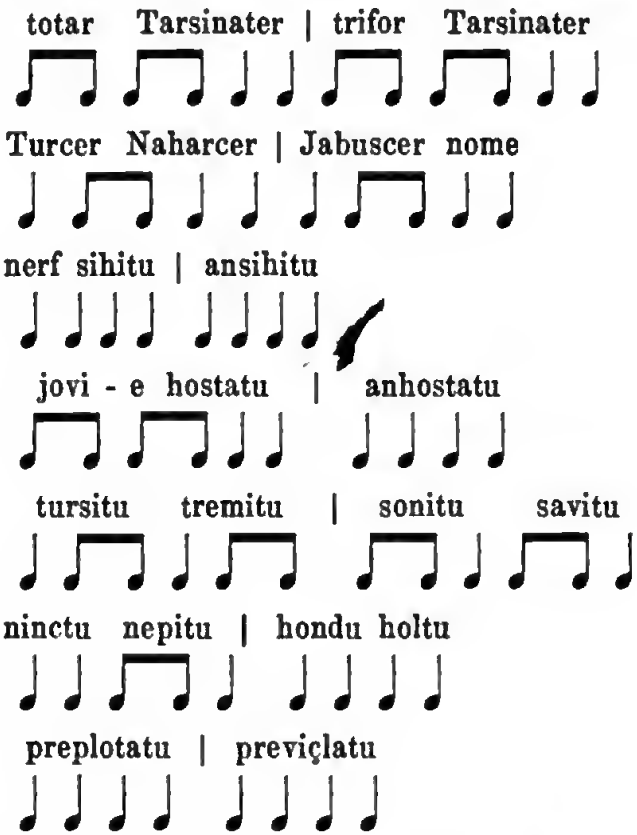
Weniger auffallend treten die Alliterationen in einem Gebete hervor, sind aber auch hier nicht in Abrede zu stellen:

Di Grabovie | salvom serito
ocrer Fisier | totar Ijovinar
nome nerf arsmo | viro pecuo castruo
frif salva seritu
futu fons pacer | pace tua
ocre Fisi | tote Ijovine
erer nomne | erar nomne.

Wir nennen dies Verse, und jeder wird uns zustimmen, daß in diesen Fluch- und Segenscarmina ein Rhythmus vorhanden sei. Man denkt zunächst an den Rhythmus der Saturnierverse, wie diesen G. Hermann, Fr. Ritschl, K. O. Müller und andere sich vorstellten.

Aber fast keiner der umbrischen Sätze will diesem Rhythmus sich unterordnen.

Dagegen fügt sich Alles dem Maße der altgermanischen Langzeile resp. Kurzzeile, wenn auch in der Vertheilung der Alliterationen eine andere Norm angewandt ist.



Alles im tetrapodischen C-Takte, wie wir es bei dem altgermanischen Langverse voraussetzten.

Man wird schwerlich umhin können, in dem zuletzt angeführten umbrischen Carmen wegen des gemeinsamen In-

haltes und Tones und wegen bestimmten gemeinsamen formelhaften Wendungen das ehrwürdige lateinische Carmen in Zusammenhang zu bringen, welches der alte Cato de re rustica 141 bei der Sühnung von Hof und Grundstück durch ein Suovetaurilienopfer, mit welchem man sie umwandelte, zum Vater Mars zu beten heißt. Wie lange mochten es schon Cato's Vorfahren und gewiß diese nicht allein stets zu derselben Zeit des Jahres bei derselben Gelegenheit gesprochen haben? Wenn irgendwo, so haben wir hier in diesem schönen Denkmal altitalischer Bauernpoesie ein Carmen in altitalischer Form vor uns, und was besonders wichtig ist, ein zusammenhängendes Ganzes von nicht allzu geringem Umfange. Die Abtheilung in Verse und Kola ergiebt sich durch den Satzinhalt von selber.

Mars pater te precor
quaesoque ubi sies | volens propitius
mihi domo | familiaeque nostrae
Quoius rei ergo
agrum terram | fundumque meum
suovetaurilia | ci[illegible]umagi iussi,
uti tu morbos | visos invisosque,
viduertatem | vastitudinemque,
calamitates | intemperiasque
prohibessis, defendas | averuncesque
utique fruges frumenta | vineta virgultaque
grandire duonoque | evenire siris
pastores pecuaque | salva cervassis
duisque duonam salutem | valetudinemque
mihi, domo, | familiaeque nostrae
harumce rerum ergo
fundi terrae | agrique mei
lustrare lustrique | faciendi ergo
sic uti dixi
⟨Mars pater⟩ macte | hisce lactentibus
suovetaurilibus | immolandis esto.

Den Rhythmus dieses altlatinischen Gedichtes giebt folgende Uebersetzung im accentuirenden Verse der Altgermanen wieder:

Vater Mars, ich flehe,
ich bitte dich, du wollest | willig und gnädig sein,
mir, meinem Hause, | allen den Meinen,
um deswillen laß ich
um Länder und um Felder, | um liegende Habe
dreifaches Opfer | den Umzug halten,
auf daß du Siechthum, | offnes und geheimes,
daß du Verwaisung, | daß du Verwüstung,
Unheil und Wetter, | Schaden und Sturmwind,
abwendest, abwehrest, | fern von uns haltest,
daß du des Feldes Frucht, | Weinstock und Weiden
wachsen und wacker | uns gedeihen lassest;
daß Hirt du und Heerden | heil du erhaltest,
daß gutes Glück du gebest | und wahrhaftes Wohlsein
mir, meinem Hause, | allen den Meinen.
Um deswillen ruf ich,
die Felder und Länder | und liegende Habe
zu sühnen, ein Sühnungs- | Opfer ich bringe,
also wie mein Spruch war:
mög', Vater Mars, dir | gefallen das feiste,
dreifache Opfer, | das ich dir zuführe.

Es scheint das ganze Carmen bis auf den Schluß in alter Weise überliefert zu sein.

Der Schluß ist in den Handschriften ein doppelter:

sic uti dixi macte hisce suovetaurilibus immolandis esto

und

macte hisce suovetaurilibus lactantibus esto.

Derartige Wiederholungen sind in einem römischen Carmen ganz angemessen und mögen auch bei Cato stattgefunden haben; aber sicherlich ist die Wiederholung mit sorgfältiger Wahrung derselben Worte geschehen, nicht wie

in der Ueberlieferung unseres Textes das zweite Mal mit Auslassung von *immolandis* und mit sonstiger Abweichung in den Worten. Das in den Handschriften nicht gebotene zweite »*Mars pater*« wird ebenso wenig am Ende wie am Anfange gefehlt haben. Doch kommt es auf die letzten Verse nicht an; schon das Vorausgehende genügt, um einen Einblick in die altrömische Form der Poesie zu verschaffen:

Ein kürzeres Gebet an Jupiter Dapalis hat uns Cato de re rustica c. 132 aufbewahrt:

Iupiter Dapalis, | quod tibi fieri | oportet in domo
familia mea | culignam vini dapi
eius rei ergo | macte illace dape | pollucenda esto.

Anderweitig sind uns noch einige Verse dieser Art überliefert, die einen aus der uralten Bauernregel:

Hiberno pulvere | verno luto
grandire farra, | Camille, metes,

die anderen aus einem Weinlese-Liede:

Novum vetus vinum bibo,
novo veteri | morbo medeor.

Noch andere Reste alter accentuirender Poesie sind in den ersten Büchern des Livius verborgen. Schon G. Hermann sah dies mit divinatorischem Geiste und nahm Einiges daraus unter die Zahl seiner Saturnier auf, z. B. »*Aquam Albanam*« u. s. w. Eben daher würde man noch weitere umfangreiche Beispiele accentuirender Verse entnehmen können.

Registriren wir zunächst die Alliterationen:

viduertatem vastitudinemque
fruges frumenta
vineta virgultaque
pastores pecuaque
salva servassis

duisque duonam
lustrandi lustrique
visos invisosque
Mars pater, te precor
morbo medeor.

Der Alliterationsbuchstabe steht immer nach dem Anfange des Verses zu, niemals nach dem Ende des Verses hin; es ist dies genau, wie es im altgermanischen Alliterationsverse war.

Haupthebungen und Nebenhebungen glauben wir für diese Denkmäler der accentuirenden Poesie der alten Latiner nach denselben Grundsätzen bestimmen zu dürfen, wie bei den alten Germanen. Was uns dabei am meisten auffällt, ist dies, daß von den acht Formen des Rhythmus diejenige, welche wir bei den alten Germanen (S. 62) als die häufigste bezeichnen mußten, bei den alten Latinern in der Catonischen Formel gar nicht vertreten ist.

Am häufigsten sind solche Formen des Rhythmus, in welchen, wie wir es oben nannten, asynartetische Bildung oder, wie man gewöhnlich sagt, Unterdrückung der Senkungen und übermäßige Dehnung der Hebungen vorkommt.

Die synartetische Form der accentuirenden Tetrapodie ist:

Nóvum vétus vínum bíbo.

Die häufigste Form ist diejenige, welche wir bei den alten Germanen als die zweite bezeichneten (S. 64):

círcumági iússí. quóius réi érgó. vástitúdinémqué. íntempériásqué. évenire síris. fáciúndi érgó. ímmolándis éstó.

Die vierte Form des altgermanischen Verses (S. 65) ist durch folgende Beispiele des altlatinischen Verses vertreten:

vídúertátém. fúndúmque méúm. ágríque méi. síc úti díxí.
Márs páter mácté.

Dann tritt uns häufig entgegen die Form:

Márs patér té précor. suóvitaúrílíbus. hísce lácténtíbus.

Auch die Form mit lauter Dehnungen finden wir:

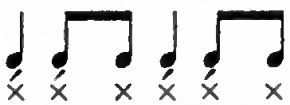
míhí dómó. ágrúm térrám. fúndí térraé.

Im Umbrischen bot sie sich dar in:

nerf çihitu. ançihitu. anhostatu. hondu holtu. preplotatu. previçlatu.

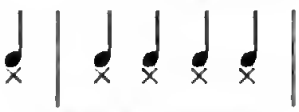
Wir registriren noch folgende im Altgermanischen sehr seltene, wenn nicht etwa ganz fehlende Formen:

quaésóque úti síes.

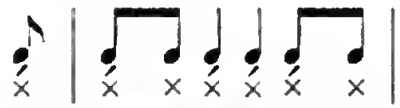


lústrándi lústríque. grándíre duénéque.

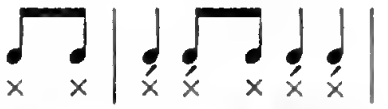
Auftakte finden sich in folgenden Versen:



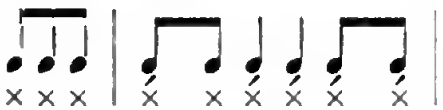
Ca|míllé métés.



vi | néta vírgúltáque



duisque | duónám salútém



utique tú fruges frúménta.

Somit hat sich durch genaue Vergleichung der altgermanischen accentuirenden und alliterirenden Verse mit den Versen der altlateinischen Lustrationsformel Cato's und der umbrischen Segens- und Fluch-Carmina die Thatsache ergeben, daß alte Germanen und alte Italiker in ihrer Versification auf ganz dem nämlichen Standpunkte sich befanden.

Professor Bücheler hat gefunden, daß noch ein dritter Stamm des alten Italiens, die Osker (Samniten), mit den Umbrern in der Bildung der Verse die gleiche Eigenthümlichkeit hat. Ich muß es einem anderen überlassen, auch die Inschriften der Osker zur Bestimmung der Verse herbeizuziehen.

Schon in meiner Tübinger Habilitationsschrift über die ältesten Formen der römischen Poesie (1853) sprach ich den Satz aus, daß der alte Saturniervers der Latiner und der alliterirende Vers der alten Germanen wesentlich auf denselben Versificationsgesetzen beruhten. Besser gelang es mir in der zweiten Auflage der Roßbach-Westphal'schen Metrik der Griechen (1868) die accentuirenden Verse der alten Germanen und der alten Italiker als identisch nachzuweisen. Damals aber war Bücheler's Corpus inscriptio-

num Latinarum noch nicht erschienen. Erst nachdem dies vorlag, konnten Professor Otto Keller in Prag und Professor G. Ramorino in Turin die Thatsache nachweisen, daß der alte Saturnius ein lediglich accentuirender Vers sei. Jetzt ist es außer Zweifel gestellt, daß der saturnische Vers der alten Römer kein quantitirendes, sondern ein accentuirendes Metrum ist. Vgl. besonders Keller's Schrift »Der Saturnische Vers, zweite Abhandlung, Prag 1886.« Meine Differenz von diesem verdienten Gelehrten ist nur eine scheinbare, insofern ich den gesungenen Vers zu Grunde lege, Keller aber von dem gesagten Saturnier ausgeht. Mit Recht bricht er mit demjenigen, was die Alten über den Saturnischen Vers überliefern. Diese Ueberlieferung ist enthalten in den lateinischen Darstellungen der Metrik, welche auf Caesius Bassus und in letzter Instanz auf Varro zurückgehen. Außer einer vereinzelten Angabe, wonach der Saturnius ein überschüssiger Trimeter iambicus ist (Diomed. p. 512K.), wird dort der Vers in der Weise aufgefaßt, daß er ein zweitheiliges, aus einem katalektischen Dimeter iambicus und einem trochäischen Ithyphallicus bestehendes Metrum sei, aber nicht nach griechischer Weise im Inlaute mit kurzsylbigen Senkungen gebildet, sondern mit willkürlicher Zulassung der Länge und der Doppelkürze für jeden leichten Takttheil, so daß also das Schema folgendes ist:

Diesem Schema folgen die von den alten Metrikern als Musterbeispiele aufgeführten Saturnier, welche aus Naevius und den capitolinischen Sieges-Inschriften entlehnt sind:

Summas opes qui regum | regias refregit.
Dvello magno dirimendo | regibus subigendis.
Fundit fugat prosternit | maximas legiones.

Magnum numerum triumphat | hostibus devictis.
Cum victor Lemno classem | Doricam appulisset.
Ferunt pulcras creterras | aureas lepistas.
Novem Iovis concordes | filiae sorores.
Malum dabunt Metelli | Naevio poetae.

Ueber die rhythmischen Verhältnisse schweigen die alten Berichterstatter. Die Neueren scheinen in Beziehung auf den Rhythmus darin übereinzukommen, daß sie einem jeden Kolon des Saturnius drei Ictussylben zuertheilen. Aber wir wissen jetzt aus der rhythmischen Tradition der Alten, daß der katalektische Dimeter iambicus nicht drei, sondern vier Ictussylben enthält, daß in ihm der letzte inlautende leichte Takttheil unterdrückt, also die letzte Sylbe nicht ein leichter, sondern ein schwerer Takttheil und die vorletzte Sylbe eine gedehnte ist:

Einen anderen Rhythmus kann auch der katalektische Dimeter iambicus in der ersten Hälfte des Saturnius nicht gehabt haben:

summás opés qui régúm;

und in analoger Weise muß auch das zweite Kolon des Saturnius gemessen werden:

régiás refrégit.

Hiernach würde der Saturnius der alten Metriker ein anakrusisch anlautendes metrum dicolon sein mit vier Ictussylben in jedem Kolon, von denen eine jede (außer im Auslaute) durch eine Länge, bisweilen auch durch eine Doppelkürze dargestellt wird. Die Quantität der ictuslosen Sylben ist willkürlich (Kürze, Länge, Doppelkürze); vor der letzten Ictussylbe eines jeden Kolon und vor der ersten Ictussylbe des zweiten Kolon ist die Senkung unterdrückt.

Das ist wenigstens diejenige Form des Saturnius, die

wir den von den alten Metrikern überlieferten Musterversen zufolge als die Primär- oder Vulgärform anzusehen haben. Zu ihr gesellen sich aber noch andere Formen hinzu, nämlich verkürzte und verlängerte, wie Caesius Bassius p. 255 K. überliefert: »Nostri autem antiqui, ut vere dicam, quod apparet, usi sunt eo non observata lege nec uno genere custodito, ut inter se consentiant versus, sed praeterquam quod durissimos fecerunt, etiam alios breviores, alios longiores inseruerunt, ut vix invenerim apud Naevium, quos pro exemplo ponerem.« Die verkürzte Form des Saturnius besteht darin, daß auch nach der ersten oder zweiten Hebung eines jeden Kolon die Senkung unterdrückt werden kann, wie in folgenden Versen des Naevius:

patrem suom supremum | óptumum áppéllát.
censent eo venturum | óbviám Poénúm.
res divas édicít | praédícit cástús.

Umgekehrt kann die in der Vulgärform unterdrückte Senkung vor der letzten Hebung des Kolon beibehalten werden, und so ergiebt sich eine verlängerte Form. Caesius führt folgende Verse an, durch welche er, wie es scheint, das Schema des verlängerten Saturnius erläutern will:

Turdis edacibus dolos | compares amicos.
consulto producit eum, | quo sit impudentior.

Völlig sichere Beispiele solcher Verlängerungen scheinen die bei den Metrikern überkommenen Saturnier nicht dargeboten zu haben. — Ob die anlautende Anakrusis des Verses fehlen, ob auch das zweite Kolon anakrusisch beginnen durfte, kann hier nicht erörtert werden: es mag sich mit solchen Einzelheiten verhalten, wie es wolle, der Auffassung des Saturnius als eines Metrums mit acht, nicht mit sechs Ictussylben oder Versfüßen geschieht dadurch kein Eintrag.

Selbstverständlich ist das letztere nur in der melischen Poesie, nur im gesungenen Saturnius der Fall. Beim gesagten Saturnius ist es anders, obwohl nach E. Brücke auch der gesagte mit Katalexis versehene Vers nach Analogie des gesungenen Verses vorgetragen und die Katalexis als guter Takttheil recitirt werden soll.

Wir fügen zu den bisher vorgeführten Saturniern aus O. Keller's Schrift noch folgende der Scipionen-Inschriften hinzu, doch so, daß wir ihnen abweichend von Keller diejenige Accentuation vindiciren, welche der Saturnius erfordert, wenn er ein gesungener Vers sein würde, wie denn die Accentuation nur aus dem Gesange zu verstehen ist, gerade wie bei den accentuirenden Versen des Altgermanischen.

C. Inscr. lat. I, 30.

Córnélius Lúciús | Scípió Barbátús,
Gnaivod pátre prógnátus | fórtis vír sápiénsque,
quóius fórma vírtútei | párísuma fúít,
cónsol cénsor aídílis | quei fúit ápud vós,
Taúrásia, Císaúna, | Sámnió cépít,
súbigit ómne Loúcánam | ópsidésque abdoúcít.

C. Inscr. lat. I, 33.

Qu(od) ápic(e) insigne díális || fláminis gésístei,
mórs perfécit tú(a) ut éssent | ómniá bréviá
hónor fáma vírtúsque | glória átque ingéniúm.
quíbus s(ei) in lónga licu(i)sét | tíb(i) útier vítá,
fácile fáctis superásés | glóriám majórúm,
quáre lúbens t(é) in grémium | Scípió récip(i)t
térra Públi prógnátum | Públió Cornéli.

C. Inscr. lat. I, 34.

Mágna sápiéntiá | múltásque vírtútes
aétáte quóm párva | pósidet hóc sáxsúm,

quóiei víta défécit | nón hónos hónóre
ís hic sítus quei núnquám | víctus est virtútei
ánnos gnátus víginti | ís lóceis mándátus
né quaíratis honóre | quei mínus sit máctus.

O. Keller macht auf eine Nebencäsur des Verses aufmerksam, welche dem gut gebauten epischen Saturnius unerläßlich sei:

Dábunt málum — Metélli | Naévió poétaé.

Von den neuesten Bearbeitern der lateinischen Metrik sagt Professor Hugo Gleditsch in der »Metrik der Griechen und Römer mit einem Anhang über die Musik der Griechen«, zweite erweiterte Auflage 1890 S. 822: »Nach des Verfassers Meinung ist der Saturnius ein quantitätsloser Vers von trochäischem Rhythmus mit vier Hebungen in jedem der beiden Glieder und unterdrückbaren Senkungen«:

Dábunt málum Mételli | Naévió poétaé.
Eŏrum séctam sécuntúr | múlti mórtáles.

nachdem er bereits in der Wochenschrift für klassische Philologie 1884 I p. 43 ff. den Gegenstand in einer Recension von O. Keller's Schrift behandelt hatte. Dagegen sagt Richard Klotz »Grundzüge altrömischer Metrik 1890« S. 101: »Jedenfalls zeigt sich die prosodische Grundlage der Saturnier gesichert«. Der Streit, ob der Saturnius quantitirend oder accentuirend sei, wird erst für denjenigen aufhören, welcher sich zu der Erkenntniß erheben kann, daß die Grundlage des saturnischen Verses bis fast in alle Einzelheiten dieselbe ist, wie bei dem accentuirenden Verse der alten Germanen. Die vergleichende Metrik darf als eines ihrer festesten Resultate beanspruchen, daß die accen-

tuirend-alliterirenden Verse der Germanen identisch sind mit den Saturniern der Römer, überhaupt mit den Versen der alten Italiker. Diese Identität der altgermanischen und der altitalischen Versification ist nicht anders zu erklären, als durch die Annahme, daß in alter indogermanischer Zeit die gemeinsamen Vorfahren der Germanen und Italiker noch längere Zeit zusammen gelebt haben, bis die einen auf der apenninischen Halbinsel, die anderen nördlich der Alpen ihre bleibenden Sitze einnahmen.

§ 53. Spätere accentuirende Verse der Römer und der Romanen.

Im Leben der Völker bietet sich dieselbe Erscheinung dar, welche im Leben des einzelnen Individuums von Darwin und seinen Anhängern Atavismus genannt wird, daß nämlich die Gepflogenheiten des Vorfahren unerwarteterweise auch wieder bei dem Enkel sich zeigen. So auch im Leben des römischen Volkes, welches zuerst einer accentuirenden Poesie huldigte, dann mit Livius Andronicus sich der quantitirenden Metrik der Griechen zuwandte, endlich aber in der Zeit seines Unterganges wiederum zu den accentuirenden Versen zurückkehrte, von welchen seine Vorfahren ausgegangen waren. Der beliebteste Vers der römischen Volkspoesie war der trochäische Tetrameter, in welchem z. B. das »Pervigilium Veneris« gehalten ist. In ihm sangen die Soldaten bei Caesars Triumphzuge ihr Spottlied, dessen Anfang Sueton (Caes. 51) überliefert:

Urbani, servate uxores, | moechum calvum adducimus.
Aurum in Gallia effutuisti, | hic sumpsisti mutuum.

In demselben Metrum spottet späterhin das Volk über Sarmentus, wie uns die Scholien zu Iuvenal V, 3 mittheilen:

Aliud scriptum habet Sarmentus, | aliud populus voluerat.
Digna dignis: sic Sarmentus | habeat crassas compedes.
Rustici ne nil agatis, | aliquis Sarmentum alliget.

Das Princip des Versbaues ist hier nicht die von Catull und Horaz für die Trochäen und Iamben angewandte Weise, sondern die alte Manier des Plautus und Terenz, der auch die Fabeln des Phädrus treu geblieben sind.

Zu Aurelians Zeit hat das Soldatenlied nach der von Flavius Vospiscus c. 6 mitgetheilten Probe den trochäischen Rhythmus beibehalten; aber einmal sind hier die Reihen des Tetrameters aufgelöst, denn es werden bald die akatalektische, bald die katalektische Reihe unmittelbar nacheinander wiederholt, und außerdem treten zu den trochäischen Tetrapodieen auch trochäische Tripodieen d. i. brachykatalektische Tetrapodieen hinzu. Sodann zeigen diese Proben, daß damals die römische Volkspoesie den früheren quantitirenden Standpunkt verlassen hat; denn auch eine kurze accentuirte Sylbe kann als schwerer Takttheil statt der früheren Länge fungiren:

Mílle mílle mílle
décollávimús,
únus hŏ̆mo mílle
décollávimús.
mílle vivát, qui mílle occídit.
tántum víni hăbet némo,
quántum fúdit sánguinís.
Mílle Sármatas, mílle Fráncos
sémel et sémel occídimús,
mílle Pérsas quaérimús.

Mit den zweisylbigen Versfüßen sind dreisylbige gemischt, doch ist dies nicht mehr das Prinzip der alten Auflösung, worauf »*semel et*« hindeuten könnte, denn wir finden hier auch die dreisylbigen Versfüße »*mille vi*«, »*Sarmatas*«. Dies

ist die »rusticale« Dichtungsweise der vulgares poetae, welche Beda in seiner Metrik (p. 258 K.) den gelehrten Dichtern entgegensetzt: »*Plerumque tamen casu quodam invenies etiam rationem in rhythmo non artificii moderatione servatam, sed sono et ipsa modulatione ducente, quem vulgares poetae necesse est rustice, docti faciant docte*«. Wir haben also die ganz feststehende Thatsache, daß das Volkslied im westlichen Kaiserreiche bereits um 300 ein accentuirendes geworden ist. Die Grammatiker und die »*docti poetae*« nehmen freilich keine Notiz davon; vielmehr macht gerade zu dieser Zeit Septimius Serenus die größten Anstrengungen, die sämmtlichen metrischen Formen der Griechen, die bisher nur theilweise von den römischen Dichtern nachgeahmt waren, im lateinisch redenden Occident einzubürgern.

Aber eine Gattung der poetischen Litteratur war es, die das alte Princip der Metrik verschmähte und sich der accentuirenden Volkspoesie zuwandte. Dies ist die Hymnodie der christlichen Kirche. Sie war ganz in ihrem Rechte; denn an das klassische Alterthum fesselte sie kein Band, ihr Publikum war das Volk, und dem Volke verständlich nahm sie die Rhythmen der Volksweise auf. Die neue Religion der römisch-griechischen Welt verfährt hierin gerade so, wie ein halbes Jahrtausend früher der Buddhismus in Indien. Die rhythmische Composition der Aurelianischen Soldaten sehen wir wenige Decennien später in den Hymnen des heiligen Ambrosius angewandt, deren directe Beziehung zu den *rustici et vulgares poetae* von Beda ausdrücklich hervorgehoben wird, wenn er in jener Stelle fortfährt: *Quomodo ad instar iambici metri factus est hymnus ille praeclarus:*

Rex aetérne dŏminé,
rerúm creátor ómniúm,
qui ĕras áute saéculá
sempér cum pătre filiús.

et alii Ambrosiani non pauci. Item ad formam metri trochaici canunt hymnum de die iudicii per alphabetum:

Ápparêbit rĕpentína
dĭes mágna dŏminí,
fúr obscúra vĕlut nocte
ímprovísos óccupáns.

Das erstere dieser beiden Kirchenlieder scheint sich insofern an das Volkslied nicht anzuschließen, als in ihm iambische Verse vorkommen. Aber gerade der iambische Dimeter ist ein Metrum, welches in der zweiten Hälfte der römischen Kaiserzeit nachweislich sehr in Aufnahme kommt. Den akatalektischen hat Alfius Avitus nicht lange vor Terentianus Maurus' Zeit in stichischer Composition gebraucht (Terent. v. 2446), den katalektischen Petronius Arbiter (Diomed. p. 505, Terent. v. 2489: *At Arbiter disertus libris suis frequentat. agnoscere haec potestis cantare quae solemus).* Diese stichischen Compositionen in kürzeren iambischen Reihen scheinen hiernach das, was wir Volkslieder nennen, geworden zu sein, und hierauf mag sich ihre Anwendung im Kirchenliede neben den trochäischen Tetrapodieen gründen.

Die vorstehenden Beispiele zeigen, daß, wenn die Ictussylbe auch häufig mit der Länge zusammenfällt, doch im allgemeinen die Prosodie freigegeben ist: *ĕras*, *vĕlut*, *dŏmi* in *domine* und *domini*, *dĭes*, *hŏmo*, *hăbet* haben die rhythmische Geltung des alten Trochäus, wenigstens in Beziehung auf die Stellung der Takttheile; denn was die Zeitdauer des ganzen Taktes betrifft, so wird diese schwerlich mehr

eine dreizeitige sein: Hebung und Senkung mögen sich zeitlich einander gleichgestanden haben. Discrepanz zwischen Wortaccent und rhythmischem Ictus ist im Anfange der Reihe gestattet, »*rerúm, sempér*«, im Auslaute aber ist genaue Uebereinstimmung Gesetz. Hierbei verdient nun die Behandlung der iambischen Akatalexis und der trochäischen Katalexis eine besondere Beachtung In der quantitirenden Poesie der Römer fand bei einer iambischen Katalexis und einer trochäischen Akatalexis fast durchgängig Uebereinstimmung zwischen Wort- und Versaccent statt, aber bei einer iambischen Akatalexis und trochäischen Katalexis war dies nicht der Fall. In den jetzt in Rede stehenden Volks- und Kirchenliedern sind aber die Wörter in einer solchen Weise gewählt, daß die letzte Hebung mit dem Nebenaccent des Wortes zusammenfällt: *dóminè*, *ómniùm*, *óccupàns*, *decollávimùs*, *occídimùs*, *quaérimùs* — ein deutliches Zeichen, daß wir es hier mit derjenigen Art von Rhythmopoeie zu thun haben, welche wir eine accentuirende nennen müssen.

§ 54. Fortsetzung.

Nicht mehr lange währt die Zeit, daß die Völker lateinischer Zunge den für alle Sprachen nothwendigen Prozeß durchmachen müssen, welcher die Sprache der Flexionsendungen größtentheils beraubt und den Lautbestand auf das empfindlichste angreift. Das Ende dieser Revolution ist die Umwandlung der römischen Sprache in die je nach den Provinzen des westlichen Römerreichs sich in mannigfache Dialekte scheidende romanische Sprache. Aber noch Jahrhunderte lang, nachdem das Volk in diesen neuen Dialekten geredet und gedichtet hat, hält sich das Lateinische künstlich als Kirchen- und Litteratursprache, am längsten im Stammlande Italien, wo die Kunstpoesie und somit

die Litteratur erst im Zeitalter Dante's der *lingua volgare* sich zuwendet.

Früher geschah dies auf der spanischen Halbinsel. Hier steht die Kunstpoesie mit dem alten spanischen Volksliede in einem durchaus unmittelbaren Zusammenhange, und so treffen wir denn jenen alten Rhythmus des römischen Soldatenliedes aus Aurelian's Zeit fast unverändert als Metrum des spanischen Epos wie der spanischen Bühne wieder. Achtsylbige Reihen mit anlautender Hebung und mit schließender Senkung (die alten Dimetra trochaica) folgen meist continuirlich hintereinander; ihnen beigemischt, meist am Ende eines längeren Abschnitts, werden siebensylbige Reihen mit schließender Hebung (katalektische Dimetra trochaica). Wenn man bedenkt, daß der Tetrameter des Hipponax sich in continuirlicher Tradition des Volksliedes bis zu den Zeiten des Tzetzes und der letzten Byzantiner gehalten hat, so wird man sich über die Zähigkeit der conservativen Spanier in der Festhaltung des Metrums weniger wundern. Noch in einer anderen Weise sind innerhalb der romanischen Metrik jene spanischen Verse als Repräsentanten eines primären Standpunktes von großem Interesse. Sie reimen nämlich, aber der Reim ist noch nicht völlig durchgebildet, er steht noch auf der Stufe des bloß vocalischen Gleichklanges ohne Gleichheit der den letzten accentlosen Vocal umgebenden Consonanten oder des dem Vocale folgenden Consonanten. Dies ist die Stufe der Assonanz. Otfrids deutsche Reime zeigen vielfach einen ähnlichen primären Standpunkt, nur daß hier umgekehrt das consonantische Element vor dem vocalischen berücksichtigt wird (s. § 17).

Früher als die spanischen Denkmäler datiren die ältesten Dichtungen der Romanen des nördlichen Galliens. Das Metrum der altfranzösischen Epen ist ebenfalls acht-

und siebensylbig, hat aber nicht in dem trochäischen, sondern in dem iambischen Dimetrum *(rerum creatur omnium)* seinen Ursprung, denn es beginnt nicht mit dem schweren Takttheile, sondern mit der Anakrusis. So haben diese Kurzzeilen die größte Aehnlichkeit mit den Reimpaaren des mittelhochdeutschen Ritterepos (s. § 19); dennoch aber ist hierbei schwerlich an eine Entlehnung des einen Nachbarvolkes von dem anderen zu denken, da sich für jedes die poetische Form vollständig aus der eigenen nationalen Entwickelung erklärt: das altfranzösische Metrum als natürliche Fortbildung der in der späteren römischen Zeit beliebten Dimetra iambica, die mittelhochdeutsche Kurzzeile als Auflösung des Otfrid'schen Verses. Daß der Stoff des höfischen Rittcrepos der Deutschen den Franzosen entlehnt ist, kann für die Beurtheilung der metrischen Form von keiner Entscheidung sein. Nicht zu übersehen ist, daß das französische Metrum weit weniger als der accentuirende Vers der späteren Römer und der Spanier auf Einheit zwischen Wortaccent und rhythmischem Ictus bedacht ist: es genügt den Franzosen, wenn nur für die letzte Hebung der Reihe ein solcher Zusammenfall eintritt, der Anfang des Verses wird gänzlich freigegeben.

Etwas sorgfältiger sind die Italiener, doch begnügt sich auch ihr rhythmisches Gefühl, wenn nur der letzte Wortaccent zu seinem Rechte kommt. Sie, die am spätesten der romanischen Sprache den Eintritt in die Litteratur verstatteten, zeigen auch in ihrer Versbildung eine gewisse Besonderheit, denn der bei ihnen bestehende Vulgärvers von $5^1/_2$ Versfüßen mit anlautender Anakrusis will sich mit keinem der bei den späteren Römern gebräuchlichen Metren in Zusammenhang bringen lassen. Auch die Provençalen lieben diesen Vers. In den Reimverschlingungen und im Strophenbau nähern sich die

Italiener mehr als die übrigen Romanen den Formen der mittelhochdeutschen Lyrik, aber ohne auch nur im entferntesten die hier bestehende Formfülle und Mannigfaltigkeit der Versification zu besitzen. Um so auffallender ist der Einfluß, den jener Vers Dante's in der Poesie der übrigen europäischen Völker gewinnt. Zunächst nehmen ihn die Spanier in ihr Drama auf, doch nur als Nebenform neben dem nationalen achtsylbigen Metrum; sodann das englische Drama. Von dieser Quelle aus ist es der legitime Vers der deutschen Bühne geworden, außerdem aber haben es die Deutschen nebst den übrigen Völkern für der Mühe werth gehalten, sich der originellen Quelle des Verses selber zuzuwenden und die Formen der italienischen Reimverschränkung in Terzinen, Sonetten und Stanzen in möglichst genauem Anschluß an die italienische Metrik — nicht immer zum Nutzen für die deutsche Poesie — nachzubilden.

§ 55. Accentuirende Verse der späteren Griechen, der Byzantiner.

Unser accentuirendes Princip der Metrik, das von Alters her den Germanen eigen ist, muß wohl seine hohe Berechtigung haben; denn auch die Völker, welche im Alterthume auf dem Standpunkte der quantitirenden Metrik stehen, werden diesem abtrünnig und wenden sich dem germanischen Standpunkte zu. Dies gilt wenigstens von den Völkerschaften Europas; denn die Poesie der asiatischen Völker beginnt zwar im Mittelalter zu reimen, aber sie bleibt eine quantitirende, die Byzantiner aber und die Romanen stellen sich schon vorher auf den accentuirenden Standpunkt des Rhythmus, ehe sie zu reimen anfangen.

Es ist dieser Proceß noch in hohem Grade räthselhaft,

um so mehr, da beide Völker ganz selbstständig von einander und ebenso auch ohne Einfluß der germanischen Poesie ihre alte quantitirende Poesie aufgegeben haben und dennoch unter sich eine gleichmäßige Durchführung des accentuirenden Systems zeigen, welche von dem germanischen ziemlich verschieden ist. Der byzantinische Vers ist von vorn herein durch continuirlichen Wechsel der starken und schweren Takttheile charakterisirt, zu welchem der ursprünglich vielfach asynartetische germanische Vers erst im Verlaufe des Mittelalters sich hinarbeitet. So herrscht im byzantinischen nicht minder wie im romanischen Verse das gleichmäßige Gesetz, daß bloß am Schlusse der rhythmischen Reihen eine Identität des rhythmischen Ictus und des Wortaccentes stattfinden muß, nicht aber in der vorderen Partie der Reihe; auch hier treffen zwar nicht selten jene beiden Momente zusammen, aber wir müssen sagen, es ist dies etwas Zufälliges, Unabsichtliches; eine nicht accentuirte Sylbe that hier als rhythmischer Ictus dieselben Dienste. Der Versschluß bestimmt auch für den Versanfang den Rhythmus, bestimmt sogar dies, ob der Vers mit anlautender Hebung oder mit Anakrusis gelesen werden soll. Es ist dies dieselbe Bevorzugung des Schlusses, welcher auf diesen den Reimfall kommen ließ, doch bedingen sich jene accentuirende Messung und der Reim keineswegs gegenseitig; denn der letztere ist nachweislich erst später als ein schmückendes Accidens hinzugetreten, nachdem die Umformung des quantitirenden Verses zum accentuirenden bereits geschehen war.

Wie die gleichzeitig erfolgende sprachliche Revolution, die aus dem Griechischen ein Neuhellenisch, aus dem Lateinischen ein Romanisch hervorrief, zuerst in den unteren Schichten der Gesellschaft um sich griff, während sie von den Kreisen der Gelehrsamkeit und der Kunst fern gehalten

wurde, so fehlt es nicht an Indicien, daß die accentuirende Messung des Verses zuerst in der um traditionelle Kunstnormen unbekümmerten Volksdichtung aufgetreten ist. Die Zeit des ersten Auftretens zu bestimmen ist natürlich unmöglich.

Um so mehr verdient eine andere Erscheinung Beachtung. Wir treffen nämlich in der späteren griechischen Zeit eine Art der didaktischen Poesie, welche sichtlich den Zweck hat, sich unmittelbar an das Volk zu wenden. Dies ist die Fabeldichtung. Sie bedient sich des antiken Maßes, welches zuerst in der Zeit Alexanders des Großen für diese Gattung der Poesie angewandt war, nämlich der Hipponakteischen Choliamben. Babrios oder Babrias handhabt dies Metrum genau in der Technik der Alten, aber zugleich ist er stets darauf bedacht, die vorletzte Sylbe des Verses mit einer Accentsylbe zusammenfallen zu lassen. Es ist eine Täuschung, wenn man meint, daß eine solche Rücksicht auf den Wortaccent auch schon von den früheren Choliambendichtern genommen sei; denn einzelne Verse des Hipponax und Aischrion, in denen der Accent auf der vorletzten Sylbe ruht, können hier nichts beweisen, da in anderen Versen, die dazwischen stehen, die ultima oder paenultima betont ist. Die durchgängig gewahrte Eigenthümlichkeit in den Fabeln des Babrias ist eine durchaus neue Erscheinung, die in der antiken Poesie der Griechen nichts analoges hat. Wir können sie nicht anders erklären denn als eine Concession, welche der im antiken Metrum schreibende Fabeldichter dem neuaufgekommenen Principe byzantinischer Volksmetrik macht, — es ist ein merkwürdiges Denkmal der Uebergangsstufe, welches das Alte und Neue gleichzeitig vereint und beiden Richtungen gerecht wird. Es würde von Interesse sein, wenn wir aus dem Zeitalter des Babrias

einen Schluß über das Wann des Aufkommens des accentuirenden Principes machen könnten. Aber leider ist seine Zeit durch kein äußeres Indicium zu bestimmen. Man hat geschwankt, ob man ihn in die alexandrinische Epoche oder in den Anfang der Kaiserzeit oder in das dritte christliche Jahrhundert setzen solle. Mit Rücksicht auf seinen accentuirenden Standpunkt werden wir ihn so spät wie möglich rücken müssen. In der eigentlich byzantinischen Zeit hat sich der Babrianische Choliamb nun aller Rücksicht auf die Prosodie entäußert, er ist ein rein sylbenzählender Vers von zwölf prosodisch ganz gleichgültigen Sylben geworden, ganz ähnlich den altiranischen Metren, nur mit dem sehr bedeutungsvollen Unterschiede, daß sein letzter rhythmischer Ictus stets mit einem Wortaccente zusammenfallen muß:

Choliamb der Alten ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – – ×
Choliamb der Babrias ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ×
Choliamb der Byzantiner ⏑⏑⏑⏑ ⏑⏑⏑⏑ ⏑⏑⏑́⏑

Dies ist der gewöhnliche Lehrvers der Byzantiner, der Vers, in welchem Tzetzes die Doctrin *περὶ τραγῳδίας* u. s. w. versificirt. Mit Unrecht sieht man ihn für einen accentuirenden iambischen Trimeter an, er ist vielmehr das alte prosodisch frei gewordene *τρίμετρον σκάζον*.

Ein anderes Denkmal der Uebergangsperiode aus der alten quantitirenden in die neue accentuirende Metrik sind auf dem Gebiete der späteren lyrischen Poesie die Anakreonteen, die in dieser Beziehung den Babrianischen Versen durchaus coordinirt werden müssen. Das gewöhnliche Metrum dieser Dichtungen ist das *ἰωνικὸν ἀναχλώμενον*

⏑⏑ – ⏑ – ⏑ – –.

Es bildet sich eine ganz bestimmte Art der strophischen Composition dafür aus, die *οἶκοι* und *κουκούλια*,

deren Theorie von den byzantinischen Metrikern in ihrer Darstellung der antiken Metra behandelt wird. Je vier *ἀναχλώμενα* vereinigen sich zu tetrastichischen (seltener je fünf zu pentastichischen) Strophen, genannt *οἶκοι* nach derselben Anschauung, wonach die Romanen Italiens ihre Strophe als *stanze* (= aedificia) bezeichnen. Gewöhnlich folgen dann nach einem, zwei oder auch mehreren solcher tetrastichischen *οἶκοι* zwei längere Verse, genannt *κουκούλιον*, entweder *ἰωνικὰ ἀπὸ μείζονος* oder in der Sylbenform:

$$-\breve{\smile}\breve{\smile}-\breve{\smile}\breve{\smile}-\breve{\smile}\breve{\smile}--.$$

Die Sammlung der Anakreonteen in der Anthologie enthält meist stichische Gedichte; die Anakreonteen des Johannes von Gaza (saec. 6) sind nach *οἶκοι*, die des Constantinos Sikulos (saec. 9), Leon Magister (saec. 10), Sophronios, Tricha nach *οἶκοι* und *κουκούλια* angeordnet. Dem accentuirenden Principe tragen diese Gedichte nun gleich den Choliamben des Babrias darin Rechnung, daß die vorletzte Sylbe den Ictus hat. Bei Johannes Grammaticus und den Späteren ist dies ein festes Gesetz geworden, welches nur selten (z. B. bei Eigennamen) Ausnahmen gestattet; die Gedichte der Anthologie erkennen dies nicht als Gesetz an, doch zeigt sich in vielen von ihnen wenigstens eine ganz entschiedene Neigung, das quantitirende Princip festzuhalten und Verse mit alter Prosodie zu schreiben, und in den meisten Fällen sind ihre Verse auch wirklich streng prosodische. Aber die griechische Sprache fristete damals nur auf künstlichem Wege noch ihr Dasein, nämlich bloß als Litteratursprache; als Umgangssprache hatte sie bereits einen großen Theil der Umwandlungen erlitten, welche schließlich aus dem Altgriechischen das heutige Neugriechisch entwickelt haben, und auch die Gelehrten und Dichter, die

noch altgriechisch geläufig zu schreiben verstehen, können sich diesem Einflusse nicht ganz entziehen. Insbesondere wird die alte Sylbenbeschaffenheit afficirt. Allmählich tritt nunmehr in der Poesie der Gelehrten der Standpunkt ein, daß die Vocale, welche auch in der Schrift für das Auge sich als Kürzen oder Längen zu erkennen geben, nämlich *ε*, *ο*, *η*, *ω*, und die Diphthongen ihre alte prosodische Bedeutung behalten, daß dagegen da, wo dieser Unterschied sich nicht für das Auge zeigt, bei *α*, *ι*, *υ*, auch das Ohr keinen Unterschied macht und diese drei Vocale beliebig als Längen oder als Kürzen verwendet. Endlich entsteht aus dem alten *ἀναχλώμενον* ein achtsylbiger prosodiefreier Vers:

ἀναχλώμενον der Alten ⏑⏑–⏑–⏑––
— der Uebergangsstufe ⏑⏑–⏑–⏑⏓–
— der sylbenzählenden Byzantiner ⏑⏑⏑⏑ ⏑⏑⏑̣⏑

z. B. das 38. Gedicht der Anakreonteen-Sammlung:

Ἐπειδὴ βροτὸς ἐτέχθην
βιότου τρίβον δδεύειν,
χρόνον ἔγνων, ὃν παρῆλθον·
ὃν δ' ἔχω δραμεῖν, οὐκ οἶδα.
μέθετε (δέ) με φρουντίδες
μηδέν μοι καὶ ὑμὶν ἔστω.
πρὶν ἐμὲ φθάσῃ τὸ τέλος,
παίξω, γελάσω, χορεύσω
μετὰ τοῦ καλοῦ Λυαίου.

Ἐπει-, *μηδὲν*, *παίξω* hat denselben Rhythmus wie *πρὶν ἐ-μέ*, *μετὰ*, d. h. es stehen diese Sylben als doppelte Anakrusis, durchaus unabhängig von der natürlichen Sprachquantität.

Seltener kommt in den lyrischen Gedichten der späteren Griechen iambisches Anakreonteenmaß vor:

⏑ –⏑ –⏑ –⏑ .

Doch muß diese Reihe in der Volkspoesie eine noch größere Bedeutung als der eben besprochene doppelanakrusische Vers gehabt haben. In der Verbindung mit einer vorausgehenden achtsylbigen Reihe bildet sie das alte Hipponaktische *τετράμετρον ἰαμβικόν*, dessen Beliebtheit in der Volkspoesie aus der von Athenaios 14, 629e mitgetheilten Probe des *ἄνθεμα*-Liedes der »*ἰὸιῶται*« erhellt:

ποῦ μοι τὰ ῥόδα, μοῦ μοι τὰ ἴα, | ποῦ μοι τὰ καλὰ σέλινα;
ταδὶ τὰ ῥόδα, ταδὶ τὰ ἴα, | ταδὶ τὰ καλὰ σέλινα.

Von der prosodischen Bestimmtheit der Sylben völlig emancipirt, dagegen mit Identität von Wortaccent und rhythmischem Ictus am Ende jeder Reihe ist es zum *στίχος πολιτικὸς* der Byzantiner geworden d. h. zum bürgerlichen, volksmäßigen Metrum gegenüber derjenigen Schicht von Gelehrtenpoesie, welche die alten Normen in ihrer Weise festzuhalten suchte

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑

entweder

⏑⏑ ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑⏑ | ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑⏑́ ⏑

oder

⏑⏑ ⏑⏑ ⏑⏑́ ⏑⏑ | ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑⏑́ ⏑

Im zweiten Kolon fällt der Wortaccent stets auf die vorletzte Sylbe, im ersten Kolon entweder auf die letzte oder auf die drittletzte. Die versificirte Umarbeitung der Hephaestioneischen Metrik durch Tzetzes möge ein Beispiel für diesen politischen Vers der Byzantiner liefern:

ἔστι δὲ καὶ τὸ σύστημα | συναγωγή τις μέτρων
ὥσπερ ὠδὴ ἡρωικοῦ | τοῦ ἑξαμέτρου στίχου
καὶ πενταμέτρου σὺν αὐτῷ | τῶν ἐλεγείων θέσις·
οἷα τὰ τοῦ Θεόγνιδος | ποιήματα τυγχάνει.

Wir müssen nun nicht unbeachtet lassen, daß damals, als solche Verse geschrieben wurden, das alte Griechisch

nur eine geschriebene Sprache war und etwa nur als Hof-, Kirchen- und Gelehrtensprache geredet wurde, daß aber die Volkssprache damals schon dem heutigen Neugriechisch sich annäherte. Jedenfalls wurden damals auch noch in dieser Volkssprache accentuirende Lieder gesungen, und es ist durchaus wahrscheinlich, daß diese Lieder in der byzantinischen Vulgärsprache so wenig wie in den Liedern der Neugriechen des Reimes entbehrten, wenn ihn auch die gelehrte Poesie der Byzantiner nicht aufgenommen hat. Die accentuirende Poesie in der altgriechischen Sprache der Byzantiner ist etwas aus dem Boden der Volkssprache in die gelehrte Sprache herübergenommenes und völlig wie die reimenden lateinischen Gedichte der mittelalterlichen Romanen zu beurtheilen.

§ 56. Accentuirende Verse der Neugriechen.

»Lieder von Athanasios Christópulos aus dem Neuhellenischen nebst einer Auswahl von Liedern und Gedichten hellenischer Zeitgenossen im Versmaße der Originale übertragen von August Boltz. Leipzig, Wilhelm Friedrich, Verlag des Magazins für die Litteratur des In- und Auslandes 1884«.

Nur nichts Leeres!

(*Φίλε Στέφανε, νὰ ζήσῃς.*)

⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – –

Hoch, mein Stephan, du sollst leben!
der du lehrst, es könn' im Leben
nirgendwo was Leeres sein.
Ha, bei unsrer Freundschaft, Klarheit
scheint mir das und lautre Wahrheit!
Mit dir stimm' ich überein.

Denn auf Erden keine Leere,
keine in der Weltensphäre,
nirgends soll was Leeres sein!
Voll die Fässer für die Zecher,
voll die Humpen und die Becher,
und vom allerbesten Wein!

Aufgepaßt! An allen Stellen
haltet Schöpfer, Humpen, Kellen,
Becher, Krüge, Gläser voll!
Voll sei Alles — oben, unten,
bis zum tiefsten Keller drunten
bleib' nicht eine Spalte hohl!

Glückseligkeit.

(*Όταν πίνω τὸ πρωΐ.*)

Sitz' beim Wein ich froher Zecher,
trinkend aus dem goldnen Becher —
um den Geist wird's schwach bestellt —
Dann heb' ich den Fuß zum Tanze,
brech' im Witze meine Lanze, —
solch ein Leben mir gefällt.

Dann entschwinden alle Sorgen,
jede Hoffnung ruht geborgen,
alle üble Laune flieht, —
und mein Herz weiß nichts vom Leide,
hoch hebt sich die Brust vor Freude,
Jubel thronet im Gemüth!

Was scheert mich die Welt? Vergehen
mag sie oder toll sich drehen —
hoch mein Becher, hoch mein Wein!
Nimmer mög' er mir versagen —
will zur Seite stets ihn tragen —
sterb' ich dann doch nicht allein!

Halt' ich euch, ihr Friedenshüter,
alles Reichthums höchste Güter, —
schlürf' ich euch nach Herzenslust, —
dann ist Spreu mir alles and're,
nichts, wo ich auch steh' und wand're,
rührt gleich euch mir froh die Brust.

Was scheeret Geld mich!

(*Πλοῦτον δὲν θέλω.*)

⏑ – ⏑ – ⏑

Was scheeret Geld mich,
Ehre der Welt mich!
Macht und Gewalt mich!
Pah, das läßt kalt mich.

Wissen und Lehren
kann ich entbehren:
weiß was ein Floh ist,
was Holz, was Stroh ist!

Weiteres Grübeln
ist nur vom Uebeln,
ist nicht romantisch,
macht nur pedantisch.

Ich will im Frieden
schwärmen hienieden,
liebend beglücken,
jubelnd entzücken.

Will süße Lieder,
Gärten voll Flieder,
Auen zum Scherzen,
Küssen und Herzen!

Solches verehr' ich,
wünsch' und begehr' ich;
das bleib' mein Erbe,
wenn ich einst sterbe.

Wunsch.

(*Ἂς γενούμουν καθρέφτης!*)

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑

Ach, wär' ich doch ein Spiegel!
Du schautest in mich stille,
blickt' ich dich an, du Holde,
in deiner Schönheitsfülle.

Wär' ich ein Kamm! Wie leise,
wie sanft wollt' ich beginnen
die Flechten dir zu theilen
und auf und ab zu rinnen.

Wär' ich ein mildes Lüftchen!
Ich ließe zu den süßen
Brusthügeln sanft mich gleiten,
sie fächelnd zu umküssen.

Und wär' ein Traum ich! Milde
senkt' ich mich nächtlich nieder,
im Dunkeln dir zu binden
die müden Augenlider.

Der Dornstich.

(*Ἡ χάρις μὲ τὸν Ἔρωτα.*)

– ∪∪ – ∪ – ∪ –

Die Grazien zogen einstmals aus,
mit Amor hold zu plaudern
und Kränze windend bei dem Schelm
im Rosenhain zu zaudern.

Der so gefang'ne Amor eilt,
durch alle Büsche schlüpfend,
und schneidet selbst die Knospen ab,
und bringt sie ihnen hüpfend.

Wie er so schneidet unbedacht,
das tolle, wilde Närrchen,
sticht in das zarte Fingerchen
ihn scharf ein Rosendörnchen.

Da wirft er Scheer' und Blumen rasch
fort in den Rosenzwinger
und zeiget seinen Grazien
betrübt den wunden Finger.

»Au, au! kann denn ein einz'ger Dorn,«
so ruft er schon vom Weiten
den holden Grazien weinend zu,
»so arge Pein bereiten?«

»Nicht seltsam ist's,« erwidern die,
»durchaus nicht, — denn im Herzen
bewirkt ja schon dein winz'ger Pfeil
die allerschlimmsten Schmerzen.«

(Aus *Ποιήσεις ὑπὸ Δ. Παπαρρηγοπούλου, ἐν Ἀθήναις* 1867.)

Liedchen.

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑

Ich steh, in tiefe Ruh versenkt, erstaunt am steilen Strande
und schau' des Meeres Schweigen an, und wie sein leuchtend Auge
den lichten Himmel wiederstrahlt, der wie zum Friedenspfande
leicht auf dem feuchten Grunde schwankt, als ob er's in sich sauge.

Das Meer war todt! Doch gestern noch tobt' es in wildem Beben,
aufbrausend in des Sturmes Wuth, empor in fessellosen
gewalt'gen Schlägen! Heute schweigt sein Mund wie ohne Leben; —
gebettet tief in Grabesruh ist all' sein wüstes Tosen.

Auch ich war still wie jenes Meer; — doch nur auf kurze Weile, —
und wieder peitscht ein neuer Graus des Abgrunds wildes Gähnen
empor, und dräut mit Sturmesnoth.
Ach, leider wird im Leben uns viel Andres nicht zu Theile
als unversiegbar harter Kampf, als bittre Fluth von Thränen,
als schmerzensreicher stummer Tod.

Hydriotisch von A. Moraitides.

Die Cypressenbäume von Hydra.

Wer Hydra trocken nennt, der kennt es nicht, denn dort gedeihen
im Winter wie zur Sommerszeit die Blüthenbäum' im Freien;
und Quellen hat es klar und kühl nebst vielen Mandelbäumen — —
Du meinst, es wären Schöne, die auf blum'gem Lager träumen.

Ein Bäumchen hat's mir angethan, die stattliche Cypresse
in jenem stolzen Hofe dort mit seinem schmucken Gärtchen!
Verweilst du dort, du meinest schier, du hörtest ihr Geflüster,
als säng' zu jedem Morgenroth der Zweige leis' Geknister.

Mein lieblicher Cypressenbaum! Dein Schatten möge bringen
mir Schlummer, der mich kühl umfängt mit seinen weichen
Schwingen!
In deinem Schatten sei es mir vergönnet süß zu rasten,
mich von der guten Welt im Nu und völlig zu entlasten.

§ 57. Rhythmische Prosodie des französischen Verses.

Hauptsächlich wurde zu Grunde gelegt*) E. O. Lubarsch, Französische Verslehre mit neuen Entwicklungen für die theoretische Begründung französischer Rhythmik. Berlin, Weidmann'sche Buchhandlung 1879.

Daneben wurde verglichen:

Ad. Tobler, Vom französischen Versbau alter und neuer Zeit. Zusammenstellung der Anfangsgründe. Leipzig, Verlag von S. Hirzel 1880.

So wie auch, freilich erst in zweiter Linie,

L. Becq de Fouquières, Traité général de versification française. Paris, G. Charpentier Libraire-éditeur 1879.

In französischen Gedichten aus lauter gleichartigen Versen — sagt Lubarsch — tritt eine solche Wiederholung des Rhythmus etwa wie im Schillerschen »Was rennt das Volk, was wälzt sich dort die langen Gassen brausend fort?« niemals ein. Z. B. in folgender Strophe des Gedichtes

*) Die Mittheilungen von National-Franzosen über die Aussprache der in der Prosa stummen Sylben, wenn diese im französischen Verse stehen, sind in diesem Buche genau mitgetheilt; da dies für die deutschen Leser dieser meiner allgemeinen Metrik von besonderer Wichtigkeit ist, so ist Lubarsch meist wörtlich von mir aufgenommen. Mein Leserkreis wird dies gerechtfertigt finden.

l'épée d'Angantyr von Leconte de Lisle, die wir nach den den Rhythmus tragenden Tonsylben abtheilen:

Angantyr | dans sa foss|e⁀étendu, | pale⁀et grave,
à l'abri | de la lun|e, à l'abri | du soleil,
l'épé|e⁀entre les bras, | dort son muet | sommeil;
car les ai|gles n'ont point | mangé | la chair du brave,
et la seul|e bryèr|e⁀a bu | son sang | vermeil.

zeigen die zwölfsylbigen Verse der Reihe nach folgenden Rhythmus:

⏑⏑–|⏑⏑–|⏑⏑–|–⏑–
⏑⏑–|⏑⏑–|⏑⏑–|⏑⏑–
⏑–|⏑⏑⏑–|–⏑⏑–|⏑–
⏑⏑–|⏑⏑–|⏑–|⏑–|⏑–
⏑⏑–|⏑⏑–|⏑–|⏑–|⏑–

In diesen Versen kann man drei besondere Arten des Rhythmus unterscheiden. Die zwei ersten Verse haben anapästischen Rhythmus (davon abgesehen, daß der letzte Anapäst des ersten Verses mit einer Betonung beginnt), die zwei letzten Verse haben in der ersten Hälfte anapästischen, in der zweiten iambischen Rhythmus; der mittlere Vers zeigt einen iambisirenden Rhythmus, indem seine erste Hälfte in 2 + 4, seine letzte in 4 + 2 Sylben durch die Betonung zerfällt. Diese drei verschiedenen Rhythmen haben nur eine Eigenthümlichkeit gemein, nämlich die, daß in ihnen die sechste und die zwölfte Sylbe jedesmal betont sind. Dieser gemeinsamen Eigenschaft wegen betrachtet sie der Franzose als gleichartig unter einander. Daß übrigens die beiden ersten Verse unter sich gleichen Rhythmus haben und ebenso die beiden letzten Verse wieder unter sich, ist nur eine zufällige Eigenschaft des Gedichts, die in den übrigen Strophen des Gedichtes durchaus nicht wiederkehrt. Der vorgeführte Vers

hat somit eine feste Sylbenzahl (zwölf) und zwei Betonungen, die an festen Stellen (Versmitte und Versende) wiederkehren; die übrigen Betonungen hingegen sind nach Anzahl und Platz bis auf bestimmte Grenzen frei gegeben, nämlich soweit, daß sie nur durch bestimmte Anforderungen des rhythmischen Gleichgewichtes, die wir später systematisch entwickeln werden, eingeschränkt sind . . . Der französische Vers ist die Vereinigung einer bestimmten Anzahl von Sylben, unter denen gewisse immer betont sein müssen, während für die übrigen in der Vertheilnng der Betonungen nach Anzahl und Platz ein gewisser Spielraum gelassen wird.

Aber noch eine andere Eigenthümlichkeit unterscheidet den französischen und den deutschen Tonsylbenvers. Der deutsche Vers kennt neben dem Unterschiede von betonten und unbetonten Sylben noch einen anderen, mit diesem parallel laufenden von langen und kurzen oder, wenn man will, von schweren und leichten Sylben. Die französische Sprache kennt hingegen als bestimmende Grundlage des Verses einen Unterschied schwerer und leichter Sylben nicht. Wenn ihr auch ein solcher Unterschied nicht gänzlich abgeht, so ist er doch so wenig scharf ausgeprägt, daß ein rhythmisches System sich nicht einmal theilweise auf ihn zu stützen vermag. Die mehr oder minder geschickte Vermischung schwererer und leichterer Sylben beeinflußt im Allgemeinen nur den Wohlklang, aber nicht den Rhythmus der Kette von Lauten, welche einen französischen Vers bilden.

Sonach sind französische Verse gleichartig, wenn sie bei gleicher Sylbenzahl an gewissen festen Stellen betont sind. Die Anzahl dieser Stellen, welche eine feste Betonung tragen, ist nur eine geringe, nämlich gewöhnlich nur zwei, eine im Innern und eine am Ende des Verses.

Ja sogar diese Bedingung, daß gewisse feste Stellen eine Betonung erhalten, fällt für eine nicht geringe Anzahl von Versen (nämlich für alle, deren Sylbenzahl acht nicht übersteigt) fort, so daß man sich nicht wundern kann, wenn die Franzosen ihre Verse nach der bloßen Sylbenzahl schlechthin, z. B. als sieben-, acht-, zwölfsylbige Verse (vers de sept de huit, de douze syllabes) bezeichnet haben.

(2) Will man einen französischen Vers rhythmisch auffassen, so wird es nach dem Vorhergehenden zunächst erforderlich sein, durch Zählung die Anzahl seiner Sylben festzustellen. Diese Zählung an sich wird mit Ausnahme zweier Fälle, die besondere Vorschriften erheischen, durch einfache Sylbentheilung der Wörter erledigt. So wird Niemand darüber im Zweifel sein, daß der Vers

A deux pas de la mer qu'on en-tend bour-donner

zwölf Sylben zählt. Dagegen kann man in Ungewißheit sein, ob der Vers

La nei-ge par flots lourds avec len-teur i-non-de

dreizehn, zwölf oder nur elf Sylben zählt. Denn jeder dieser Fälle könnte eintreten, je nachdem man von den stummen Endsylben der Wörter neige und inonde beide, eine oder keine mitzählt. Ferner kann man unsicher sein, ob man in den Versen:

Des ours d'or accroupis portent des lourds piliers,
où pendent les grands arcs, les pieux, les boucliers.

ganz abgesehen von den stummen Endsylben die Vocalverbindung in den Wörtern pilier und bouclier einsylbig oder zweisylbig rechnen soll. Auch ob pieux einsylbig oder zweisylbig zu nehmen ist, wäre von vornherein nicht ersichtlich. Für die angeführten sei gleich vorweg bemerkt, daß

pilier zweisylbig (pi-lier) und bouclier dreisylbig (bou-cli-er) ist, während pieux eine Sylbe zählt. Es sind somit feste Regeln zu geben über die Zählung der ein stummes *e* enthaltenden Wortendungen, sowie über die Sylbentheilung derjenigen Vocalverbindungen, in welchen mehrere Vocale aufeinander folgen, ohne durch dazwischen stehende Consonanten getrennt zu sein. Diese mehr oder weniger mechanischen Regeln über Sylbenzählung im Verse sind der eigentlichen rhythmischen Erörterung voranzuschicken, da man bei jedem Verse vor allen Dingen wissen muß, wie viele unterschiedene Sylben er als Tasten ausbreitet, die überhaupt durch den Klang angeschlagen werden, ehe man entscheiden kann, welche dieser Tasten durch einen starken Tonanschlag die rhythmische Gliederung angeben.

(3) Diejenigen französischen Wörter, welche mit einer ein stummes *e* enthaltenden Sylbe schließen, heißen Wörter weiblicher Endung (mots à terminaison féminine), alle übrigen Wörter heißen Wörter männlicher Endung (mots à terminaison masculine); je nachdem ein Vers mit einem Worte weiblicher oder männlicher Endung schließt, heißt er weiblich oder männlich (vers feminin, vers masculin). Es giebt drei Arten weiblicher Endungen, nämlich *-e*, *-es* und *-ent*, z. B. rendre, orages, aiment. Die Regeln über die Zählung weiblicher Wortendungen lassen sich folgendermaßen übersichtlich zusammenstellen.

I. Weibliche Endungen am Versende zählen nicht mit. Der Vers

Qui ne sait se borner ne sut jamais écrire

ist also zwölfsylbig, obwohl er eigentlich dreizehn Sylben enthält.

II. Im Innern des Verses zählen a) die Endungen *-es* und *-ent* mit vorhergehendem Consonanten stets als Sylben. Der Vers

Les Maures et la mer montent jusques au port

ist daher zwölfsylbig.

Die Endung *-e* mit vorhergehendem Consonanten wird im Innern eines Verses als Sylbe gerechnet, wenn das auf sie folgende Wort mit einem Consonanten oder mit *h* aspirée beginnt. Beginnt das auf sie folgende Wort mit einem Vocal oder mit *h* muette, so wird das *e* der Endung elidirt und zählt nicht mit.

In dem Verse

L'ignorance toujours est prête à s'admirer

zählt die erste weibliche Endung *-ce* als Sylbe; von der zweiten *-te* wird das *e* muet elidirt und zählt nicht mit. Der Vers hat somit 12 Sylben.

b) Weibliche Endungen mit vorhergehendem Vocal d. h. Endungen, welche folgende Vocalverbindungen enthalten:

ée; aie; ie; oue; ue; eue; oie; uie

z. B. vrai-e, fé-e, li-e, nou-e, vu-e, bleu-e, joi-e, plui-e dürfen im Innern des Verses nur dann vorkommen, wenn ihr stummes *e* vor einem Vocale oder *h* muette elidirt wird; z. B.

Dans son génie étroit il est toujours captif.

Dagegen ist der Vers

Ma parole est à vous, ma pensée m'appartient

fehlerhaft; er wird richtig, wenn man sagt:

Ma parole est à vous, ma pensée est à moi.

Es folgt hieraus, daß, wenn in diesen Vocalverbindungen am Ende eines Wortes auf das stumme *e* noch ein *s* oder *nt* folgt, die betreffenden Wörter im Innern des Verses gar nicht vorkommen können. Wörter wie bleues, fleuries, statues können also nur am Ende eines Verses erscheinen. Dasselbe gilt heute auch von den weiblichen Endungen, in welchen dem stummen *e* ein *y* vorhergeht, so daß man nicht mehr mit Molière sagt:

Mais elle bat ses gens et ne les paye point.

Ausnahmen. 1. Die Formen qu'ils aient und qu'ils soient werden im Innern eines Verses einsylbig gebraucht; dasselbe ist bei den neueren Dichtern mit der Form que tu aies der Fall. Am Ende eines Verses bilden diese Wörter weibliche Endungen. Die Form que j'aie darf ohne Elision des *e* vor folgendem Vocale nicht verwendet werden.

2. In der Endung -aient, z. B. ils donnaient, ils donneraient, wird das stumme *e* als nicht vorhanden betrachtet und die hierher gehörigen Verbalformen dürfen daher überall im Verse vorkommen, indem diese Endung -aient im Innern und am Ende eines Verses einfach als männlich angesehen wird.

Die Regel, welche vorschreibt weibliche Endungen am Versschluß nicht mitzuzählen, hat ihren Grund darin, daß der Rhythmus eines französischen Tonsylbenverses mit einer betonten Sylbe abschließen muß. Wollte man nun die weiblichen Sylben am Versschlusse mitzählen, so würde die gleiche Sylbenzahl nicht mehr Versen von gleichartigem Rhythmus entsprechen, es sei denn daß man Wörter weiblicher Endung am Versschluß überhaupt nicht zulassen wollte, was offenbar eine unzulässige Beschränkung der Sprache des Verses wäre. Die Unzulässigkeit weiblicher

Endungen mit vorhergehendem Vocal im Versinneren hängt dagegen mit einer Frage zusammen, der wir uns jetzt zuwenden, nämlich mit der Frage nach der Aussprache weiblicher Endungen im Verse.

(4) Es darf als gewiß angesehen werden, daß die weiblichen Endungen in der älteren Sprache allgemein hörbarer als heute waren und daß sie jedenfalls bei dem Vortrage von Versen früher mitgesprochen wurden, wenn auch Bellanger (Études historiques et philologiques sur la rime française, Paris et Angers 1876) nachgewiesen hat, daß man bereits im sechszehnten Jahrhundert in gewissen Fällen ein Verstummen dieser Endungen gekannt haben muß. Es stimmt zu diesem Nachweise Bellanger's, daß im 16. Jahrhunderte Malherbe (1555 — 1628) das Verbot aufstellte, welches weibliche Endungen mit vorhergehendem Vocal vom Versinnern ausschließt. Diese Endungen waren wahrscheinlich schon damals ebenso stumm wie heute und dienten damals wie heute nur dazu, den vorhergehendem Vocal zu dehnen; aus diesem Grunde war z. B. die Aussprache vu-e, welche die Mitzählung der Endung *e* erfordert hätte, unzulässig. Freilich hatte diese Aussprache noch den Mißklang gegen sich, den das Aufeinandertreffen der beiden Vocale hervorbringt, den Hiatus, der zu derselben Zeit zwar nicht im Innern des Wortes, aber bei dem Aufeinandertreffen zweier verschiedenen Wörter von Malherbe aus dem Verse verbannt wurde.

Wenn nun aber auch die Aussprache weiblicher Endungen im Verse für die ältere Zeit nicht bestritten werden mag, so liegt die Sache für die moderne französische Aussprache doch etwas anders; es finden sich Stimmen, welche die Aussprache der in Rede stehenden Endungen entschieden verneinen, und andere, welche sie entschieden

bejahen. Ein Theil der Schriftsteller über Verslehre geht der Frage mit bewunderungswürdiger Vorsicht aus dem Wege. Lesaint (in seinem trefflichen Traité complet de la prononciation française, seconde éd. Hambourg 1871, p. 49—51 Prononciation de l'e muet dans la poesie et dans le chant) vertritt entschieden die Ansicht, daß das *e* muet im Verse ebenso stumm sei wie in der Prosa. Er stützt seine Ansicht auf die Entscheidung, die das Journal des Instituteurs in Paris in einer hierauf bezüglichen Streitfrage auf seine ausdrückliche Anfrage fällte und welche lautete: »Das *e* muet der Endungen ist beim Lesen der Verse nicht hörbarer als beim Lesen der Prosa, mag das bezügliche Wort im Innern oder am Ende des Verses stehen«. Er führt ferner für sich die gewichtige Autorität von Morin de Clagny an, der in seiner Stellung als Professeur de lecture à haute voix et de déclamation lyrique am Conservatoire de musique et de déclamation in Paris jedenfalls die auf den ersten Theatern übliche Aussprache vertritt, wenn er z. B. die Aussprache der Verse

> Un immense bûcher, dressé pour leur supplice
> s'élève en échafaud, et chaque chevalier...

folgendermaßen angiebt p. 47:

> Un n'immens' bûché, dressé pour leur supplic'
> s'élèv en n'échafo, é chac chevalié...

Hiernach schiene es als vollkommen ausgemacht, daß die stummen Endungen im Verse nicht mitgelesen werden, wenn nicht andere ebenfalls sehr gewichtige Stimmen die Aussprache eben dieser Endungen verlangten. Littré (Dictionnaire de la langue française. Complément de la préface. III. Des règles de l'ancienne versification) sagt: »Es giebt Wörter, deren Sylbenzahl durch die gewöhnliche Aussprache

verkürzt wird, z. B. indem man das stumme *e* unterdrückt, indem man *ion* einsylbig statt zweisylbig spricht u. s. w., aber die Verskunst giebt ihnen ihren vollen Umfang wieder; keine Sylbe wird verschluckt, keine mit einer zweiten zusammengezogen. Dies ist uns von der alten Verskunst überkommen, welche darin sogar noch strenger und folgerichtiger ist«. Man wird einwerfen, daß Littré alterthümelnden Neigungen huldigt und in der Aussprache gerne das, was sein sollte, an die Stelle dessen, was ist, setzt. Indessen auch andere fachkundige Franzosen stimmen mit Littré überein. Der Graf Gramont, der Schöpfer der französischen Sextine, der, selbst Dichter, sich mit der Theorie der französischen Verskunst beschäftigt hat, sagt (Les vers français et leur prosodie, Paris J. Hetzel p. 28. 29): »Was das stumme *e* betrifft, dem ein Consonant vorhergeht, so konnte es von diesem Ausschluß (nämlich demjenigen, der das stumme *e* mit vorhergehendem Vocal trifft) nicht berührt werden, zunächst weil Sylben dieser Art viel zu häufig sind, so daß man keine Verse mehr hätte machen können, wenn man sie hätte entbehren sollen; sodann weil ihr Klang nichts anstößiges hat und weil sie sogar zum Wohlklang beitragen, wenn sie nicht über Gebühr verschwendet werden. Mit Ausschluß des Falles, wo sie vor dem Anfangsvocal des folgenden Wortes elidirt werden, zählen sie also unter den Sylben des Verses mit und man muß sie beim Lesen deutlich (nettement) aussprechen und ihnen nicht ausweichen (esquiver), wie man es meist in der geläufigen Ausdrucksweise thut; z. B. der Vers

Belle vierge, sans doute enfant d'une déesse

muß auf folgende Weise ausgesprochen werden:

Belleu viergeu, sans dout' enfant d'uneu déesse,

während er in Prosa lauten würde:

Bell' vierge, sans dout' enfant d'un' déesse.

Es ist übrigens selbstverständlich, daß man auf dieses stumme *e* nur gerade soweit den Ton legen muß, als es erforderlich ist, um die Sylbe bemerkbar zu machen und das Versmaß aufrecht zu erhalten, aber nicht in der Weise, daß man auf sie den Wortton legt, der der vorhergehenden Sylbe angehört«. Eine gleiche Aussprache wie Gramont verlangt der der romantischen Schule angehörende Dichter Th. de Banville (Petit traité de poésie française. Paris, Bibliothèque de l'Écho de la Sorbonne p. 20—22), der kunstreiche Erneuerer der alten französischen Ballade und einer der entschiedensten Anhänger Victor Hugo's, Quicherat in seinem Traité de versification française. (Paris, Hachette et Comp. 1850) p. 2 drückt sich über das Lesen der fraglichen Endungen nicht deutlich aus und Quitard, Dictionnaire des rimes précédé d'un Traité complet de versification. Paris, Garnier frères 1876 p. 24 f. thut dasselbe, wiewohl er einen ganzen Abschnitt über das *e* muet und seine Eigenschaften giebt. Unter den deutschen Grammatikern bezeichnet Diez, Grammatik der romanischen Sprachen, dritte Auflage, Bonn 1870, 1 p. 420 das *e* muet als einen kaum vernehmbaren, nur im Vortrag von Versen, da es hier als volle Sylbe zähle, mehr hervortretenden Laut. Mätzner, Französische Grammatik, zweite Auflage, Berlin 1877 S. 10 erwähnt, daß es im Gesange als volle Sylbe »zähle« und ebenso im Verse, wenn es nicht vor folgendem Vocale elidirt werde. B. Schmitz, Französische Grammatik, zweite Auflage, Berlin 1867 S. 42 giebt an, daß Verse »im allgemeinen« wie Prosa gelesen werden, und spricht sich wohl über die Betonung gesprochener Verse, aber nicht über den Lautwerth der in ihnen

vorkommenden weiblichen Endungen aus. Sachs endlich in seinem Wörterbuche p. XXI sagt, daß das tonlose *e* im Verse stets hörbar werde.

Das Resultat, zu welchem Lubarsch über die sonst stummen Sylben, wenn sie im Verse stehen, gelangt, ist folgendes:

> Man wird offenbar nicht fehlgehen, wenn man bei einer Theorie des französischen Verses die mitzählenden weiblichen Endungen auch als wirklich vorhandene Sylben des Verses auffaßt.

Es ist natürlich, daß auf der französischen Bühne, je pathetischer der Vortrag ist, um so mehr auch die Aussprache sonst stummer Sylben beobachtet werden muß, in der Tragödie also mehr als in der Komödie. Daher geschieht dasselbe in der französischen Kanzelberedsamkeit, wie durch verschiedene mir zukommende Mittheilungen feststeht. Wird es glaublich sein, daß mein national-französisches Hilfsmittel, das Buch von Becq de Fouquières, über diese wichtige Frage so gut wie völlig ein tiefes Stillschweigen innehält? Wir müssen hier noch hinzufügen, daß sich der Vortrag der recitirenden Tragödie in Frankreich von derjenigen der französischen Oper nur in zwei Stücken unterscheidet. In der recitirenden Tragödie wird die weibliche Endung am Ende des Verses nicht ausgesprochen, in der Oper wird sie ausgesprochen oder vielmehr gesungen; der Vers der recitirenden Tragödie geht über die Unterschiede des iambischen und trochäischen Rhythmus nicht hinaus, im französischen Opernverse können alle Rhythmen vertreten werden, trochäische, iambische, daktylische, anapästische, ionische, ja wie in der weißen Dame von Boieldieu Cavatine No. 11 sogar paeonische. Die Musik ist das Element, ist der neutrale

Boden, welcher jetzt alle Culturvölker bezüglich der rhythmischen Formen, welcher Europa und Amerika vereinigt: in der musikalischen Rhythmik empfinden Franzosen mit Deutschen und Slaven übereinstimmend, wie die alten Hellenen empfanden. Aristoxenos beherrscht noch immer unsere rhythmisch-musikalische Welt, wie das sechste Capitel dieses Buches auseinandersetzt.

Schließlich berücksichtigt Lubarsch die Sylbenzählung in Vocalverbindungen. Es ergiebt sich, weshalb wir seine Worte unverändert lassen mußten.

1. Die mit stummem *e* schließenden Vocalverbindungen (vgl. oben S. 258)

ée, aie; ie, oue, ue; eue, oie, uie

sind im Inlaute eines Wortes einsylbig. Das stumme *e* dieser Vocalverbindungen, welches ja auch in der gewöhnlichen Sprache nicht gesprochen wird, sondern nur die Dehnung des vorhergehenden Vocales markirt, zählt im Verse nicht als Sylbe mit.

Die erwähnten Verbindungen finden sich in den Substantiven auf -iement und -uement, z. B. paiement = paîment, reniement = renîment, dévouement = devoûment; ferner in den Adverbien auf -ment: gaiement = gaîment; sodann in den Formen des Futur und Conditionnel der ersten Conjugation: je tuerai = tûrai, crierions = crîrions; endlich in einigen anderen Wortbildungen wie féerie = fêrie. Viele Schriftsteller schreiben auch in den genannten Wörtern statt des *e* muet einen Circumflex.

Diese Regel ist heute auch auf die Vocalverbindungen ausgedehnt, in welchen dem stummen *e* ein *y* vorausgeht, so daß der zwölfsylbige Vers

A montrer cet amour employerait sa peine

nicht als correct gilt.

2. Die auf -an oder -en (gesprochen -an) ausgehenden Nasenlaute, nämlich ian, ien (gesprochen ian), uan, uen, ouan, ouen sind zweisylbig, z. B. cri-ant, fri-and, pati-ent, tu-ant, afflu-ent, secou-ant, Rou-en. Ausnahme: viande.

3. Die auf -in ausgehenden Nasenlaute, nämlich oin, uin, ouin, sind einsylbig, z. B. point, juin, Bédouin.

4. Der Nasenlaut ien (gesprochen iin) kommt vorwiegend in Standes-, Völker- und Eigennamen vor und ist dann zweisylbig: musici-en, Indi-en, Juli-en. In den übrigen Fällen ist er einsylbig: bien, combien, mien, tien, sien, chien, rien (vaurien zwei- oder dreisylbig); ferner in den bezüglichen Formen von venir und tenir und ihren Zusammensetzungen nebst den daraus abgeleiteten Substantiven: il tient, je viens, tu deviendras, le maintien, l'entretien, le soutien. Ausnahme: li-en ist zweisylbig. In Chrétien ist ien einsylbig.

5. Der Nasenlaut ion ist in Substantivendungen zweisylbig, in Verbalendungen einsylbig: nati-on, nati-ons, nous voulions, que nous fissions, nous finirions, nous li-ions.

Ausnahmen: 1. Die Verbalendung ions wird zweisylbig, wenn vor sie ein *l* oder *r* tritt, dem ein von dem *l* und *r* verschiedener Consonant vorhergeht — ein Fall, der namentlich bei dem -rions des Conditionalis häufig ist: trembli-ons, vaudri-ons, mettri-ons.

6. In der 1. Pluralis des Praesens der Verba auf -ier ist ions zweisylbig, da *i* zum Stamme gehört und nur -ons Endung ist. Also cri-ons, ebenso ri-ons.

Die Endungen -ionne und -ienne richten sich nach den Nasenlauten -ion und -ien.

Die Vocalverbindungen ia, iai, io, iu sind zweisylbig: ami-able, li-aison, vi-olon, chari-ot, reli-ure, Enni-us. Ausnahmen: Einsylbig sind diese Verbindungen in diable,

diacre, fiacre, liard, piaffer; in bréviaire und biais; in fiole und pioche; in Eigennamen auf -ius ist ius einsylbig bei vorhergehendem Vocale: Ca-ius.

Die Vocalverbindungen, in denen auf *i* ein *e* folgt (mit Ausnahme von iel), nämlich ié, ier mit stummem *r* iez; iè, ier mit lautendem *r*, ière; ied; iet, iette;ief, sind sämmtlich einsylbig. Sie werden aber zweisylbig, wenn vor *i* ein *r* oder *l* tritt, dem ein von *r* und *l* verschiedener Consonant (*b*, *g*, *d*, *p*, *c*, *t*, *v*) vorhergeht. Die genannten Consonantenverbindungen (muta cum liquida) verbinden sich nämlich in der Aussprache mit dem *i*. Beispiele:

für ié: siége, amitié, je m'assiérai einsylbig;

für ier mit stummem *r*: papier, héritier, collier, courrier einsylbig; meurtrier, marbrier, bouclier, sanglier zweisylbig;

für iez: partiez einsylbig, voudri-ez zweisylbig;

für iè: cinquième, lièvre, diète einsylbig; quatri-ème, gri-ève, gri-èvement, bri-èvement zweisylbig;

für ier mit lautendem r: fier, vierge, acquiert, avant-hier, pierre einsylbig;

für ière: chaumière einsylbig; prière, chambrière zweisylbig;

für ied: pied und seine Zusammensetzungen, so wie die bezüglichen Formen von seoir und seinen Zusammensetzungen (assied u. s. w.) sind die einzigen für die Verbindung ied, welche einsylbig ist;

für iette: assiette einsylbig; oubliette zweisylbig;

fürief: fief, relief einsylbig; bri-ef, gri-ef zweisylbig.

Ausnahmen: 1. Diejenigen Formen der Verba auf -ier, in welchen das *i* zum Stamme gehört, z. B. cri-ez, cri-iez, cri-é. Aus demselben Grunde auch ri-ez.

2. In der der lateinischen Endung -etas entsprechenden französischen Endung -été zählt é stets als besondere Sylbe: pi-été, soci-été.

3. Inqui-et, inqui-èt, ali-éner,

4. hier ist bald ein-, bald zweisylbig. Jenes vor Boileau, dieses zuerst seit Boileau.

Bemerkung: in liesse, hardiesse, acquiescer ist ies zweisylbig, in sieste einsylbig.

Die Verbindung iel ist zweisylbig: matériel, plurielle (bei Marot, Molière einsylbig), Daniel. Einsylbig in ciel, miel, fiel, nielle.

5. Die Verbindung ieu ist in den Adjectiven auf -ieux und in den Wörtern auf -ieur zweisylbig, in allen übrigen einsylbig: séri-eux, supéri-eur, ingéni-eur; milieu, cieux, mieux. Einsylbig außerdem in vieux, monsieur, plusieurs.

Die mit *i* schließenden Verbindungen ai, ei, oi, eoi, ui sind, wie bei den meisten die Aussprache unzweideutig zeigt, einsylbig: vrais, neige, pouvoirs, asseoir, lui, suivre. Ausnahmen: zweisylbig ist ui a) in den Wörtern bru-ine, bru-iner, bru-ire, bru-issement (das Substantiv und die Verbalformen bruit sind einsylbig); flu-ide, dru-ide; congru-isme, su-icide; b) in der der lateinischen Endung -uitas entsprechenden Endung -uité: superflu-ité, ambigu-ité.

Die mit *y* schließenden Vocalverbindungen ay, ey, oy, uy zerlegen sich ai-i, ei-i, oi-i, ui-i, wobei sich das zweite i mit einem folgenden Vocale zu einer Sylbe vereinigt. Also pays = pai-is zweisylbig, paysan = pai-i-san, dreisylbig, effrayant = effrai-iant dreisylbig, foyer = foi-ier zweisylbig, appuyer = appui-ier dreisylbig.

Die mit *ou* und *u* beginnenden Vocalverbindungen (mit Ausnahme von ui), nämlich oua, ouai, oue, oui, ua, ue, uo,

zählen *ou* und *u* stets als besondere Sylbe. Also: secou-a, secou-ai, jou-et, Lou-is; remu-a, remu-é, remu-ons. Ausnahme: In ouais, ouest, fouet, oui einsylbig; ue in écuelle ist nach Quitard ein- oder zweisylbig.

§ 58. Die accentuirenden Verse der Franzosen.

Die Entstehung der französischen Versfüße im geschlossenen Satze — sagt Lubarsch p. 61 f. — und die Natur dieser Versfüße führt nun zu dem wichtigen Ergebnisse, daß der französische Tonsylbenvers aus lauter gleichen Versfüßen in umfangreicheren Dichtungen nicht gebildet werden kann.

Zunächst ist klar, daß trochäische oder gar daktylische*) Rhythmen der französischen Sprache so fremd sind, daß sie selbst durch Künsteleien kaum gebildet werden können. Und doch giebt es im Französischen sowohl iambische wie trochäische Rhythmen.

Allgemein erkennt man, daß die Sylbenzahl eines Verses den Divisor 6 haben muß, wenn der Vers der Forderung nach reinen Rhythmen aus lauter geraden und zugleich aus lauter ungeraden Füßen genügen soll. Diese Be-

---

*) Statt daktylische Metra, wie sie die französischen Poeten versucht haben, anzuführen, wird man es mir nicht verargen, wenn ich als Exempel den daktylischen Hexameter vorführe, welchen mein ehemaliger Jenenser Bekannter, ein Offizier, Baron Cottwitz, auf seinen Hund Troll anfertigte. Den Pentameter hinzuzufügen wurde derselbe durch die Schlacht von Gravelotte, wo er blieb, verhindert. Den Pentameter ist er also der Welt für ewige Zeiten schuldig geblieben. Der Hexameter lautet:

Troll, c'est mon nom, qui je suis le chien du Lieutnant
de Cottwitz.

dingung würde also nach dem zwölfsylbigen Verse erst wieder der achtzehnsylbige Vers erfüllen. Die französische Sprache ist daher — von Ausnahmen abgesehen — über die Bildung zwölfsylbiger Verse nicht hinausgegangen; was hätte ihr in der That der dreizehnsylbige Vers nützen sollen, der nur aus der Vermischung gerader und ungerader Versfüße gebildet werden kann, oder der vierzehnsylbige, der die Bildung aus reinen Anapästen ausschließt? Verse dieses Charakters von geringerer Sylbenzahl sind schon verwerthbar, weil bei geringerer Sylbenanzahl die oft wiederkehrende feste Tonsylbe des Reimes den Rhythmus stärker gliedert. Bei Versen von größerer Sylbenanzahl aber fehlt nicht nur die Gliederung, sondern der vorhandene Reim ist in ihnen noch dadurch geschwächt, daß das Ohr auf die Wiederkehr desselben Klanges allzulange warten muß. Dies ist auch der Grund, warum in allen reimenden Sprachen die Dimensionen der Verse verhältnismäßig beschränkt sind.

Der Möglichkeit ihrer rhythmischen Gliederung nach lassen sich somit die französischen Verse folgendermaßen eintheilen:

I. Verse, deren Sylbenzahl aus lauter gleichartigen Füßen zusammengesetzt werden kann.

a. Aus Füßen beiderlei Art:
Der sechs- und der zwölfsylbige Vers.

b. Aus Füßen nur einer Art:

α. nur aus geraden Füßen:
Der vier-, acht- und zehnsylbige Vers.

β. nur aus ungeraden Füßen:
Der neunsylbige Vers.

II. Verse, deren Sylbenzahl keine Zusammensetzung aus lauter gleichartigen Füßen gestattet.

Der fünf-, sieben- und elfsylbige Vers.

Ungleichartig heißen mehrere Füße, wenn sie theils gerade, theils ungerade sind. Es mußten die in ein und derselben Dichtung als gleichartig beanspruchten Verse von einerlei Sylbenanzahl in ihren verschiedenen zulässigen Formen außer der reimenden Tonsylbe am Schluß noch ein anderes rhythmisches Element gemeinsam haben. Diese Gemeinsamkeit des rhythmischen Typus erhielten sie durch die Bestimmung, daß außer der Schlußsylbe noch eine zweite bestimmte Sylbe desselben Verses eine Tonsylbe sein muß, so daß der Vers größerer Sylbenzahl durch diese feste innere Tonsylbe stets auf dieselbe Weise in zwei Theile zerlegt wird, deren jedem eine unveränderliche Sylbenzahl angehört. Diese feste Tonsylbe, welche den Vers durch die Betonung in zwei Theile zerschneidet, nennen wir die zerschneidende Tonsylbe, ihre Betonung rhythmischen Schnitt oder Cäsur. Ein zehnsylbiger Vers mit Cäsur nach der vierten Sylbe bedeutet hiernach einen Vers von zehn Sylben, dessen vierte und zehnte Sylbe Tonsylben sein müssen.

Es ist zu untersuchen, wie diese Cäsur beschaffen sein muß, um den Versen die rhythmisch möglichst vollkommenen Formen zu geben. Für eine gute Cäsur ergeben sich folgende Formen:

1. Achtsylbiger Vers: $4 + 4$.
2. Neunsylbiger Vers: $4 + 5$, $5 + 4$.
3. Zehnsylbiger Vers: $4 + 6$, $6 + 4$, $5 + 5$.
4. Zwölfsylbiger Vers: $4 + 8$, $8 + 4$, $5 + 7$, $7 + 5$, $6 + 6$.

Nachdem Lubarsch die allgemeine Gestaltung französischer Verse entwickelt und den möglichen Vorrath rhythmischer Formen betrachtet hat, geht er an die Darstellung der Rhythmen der einzelnen Verse. Zu diesem Zwecke theilt er die französischen Verse folgendermaßen ein:

A. Einfache Verse.

Classe I: Einfache cäsurlose Verse aus gleichartigen Füßen.

1. Der viersylbige Vers.
2. Der sechssylbige Vers.

Classe II: Einfache cäsurlose Verse aus ungleichartigen Füßen.

3. Der fünfsylbige Vers.

B. Zusammengesetzte Verse.

α) Verse mit rhythmischer Cäsur.

Classe III: Zusammengesetzte Verse mit rhythmischer Cäsur, welche Formen aus lauter gleichen Füßen enthalten.

a) Formen aus gleichen Füßen zweierlei Art.

4. Der zwölfsylbige Vers mit Cäsur nach der sechsten Sylbe.

b) Formen aus gleichen Füßen nur einer Art.

5. Der zehnsylbige Vers mit Cäsur nach der vierten Sylbe.
6. Der neunsylbige Vers mit Cäsur nach der dritten Sylbe.

Classe IV: Zusammengesetzte Verse mit rhythmischer Cäsur, welche keine Formen aus lauter gleichen Füßen enthalten.

7. Der neunsylbige Vers mit Cäsur nach der vierten Sylbe.
8. Der zehnsylbige Vers mit Cäsur nach der fünften Sylbe.
9. Der elfsylbige Vers mit Cäsur nach der fünften Sylbe.

β) Verse ohne rhythmische Cäsur,

d. i. Verse, welche durch den Mangel einer festen inneren Tonsylbe bei gleichzeitiger Reichhaltigkeit an verschiedenen rhythmischen Formen den Charakter rhythmischer Ungleichmäßigkeit erhalten.

Classe V: Zusammengesetzte cäsurlose Verse.

10. Der siebensylbige Vers.
11. Der achtsylbige Vers.

1. Der viersylbige Vers.

Vers de quatre syllabes, tétrasyllabe.

Ein so kurzes Maß wie das viersylbige kann nur ausnahmsweise durch das ganze Gedicht durchgeführt werden, weil es umfangreichere Satzperioden ausschließt. Bekannt ist ein Gedicht in viersylbigen Versen von Bernard (1710 bis 1775) Le hameau, welches Bürger im Deutschen nachgeahmt hat. Der Anfang lautet:

Rien n'est si beau
Que mon hameau.
O quelle image!
Quel paysage
Fait pour Watteau!
Mon ermitage
Est un berceau
Dont un treillage
Couvre un caveau.

Au voisinage,
C'est un ormeau,
Dont le feuillage
Prête un ombrage
A mon troupeau;
C'est un ruisseau
Dont l'onde pure
Peint sa bordure
D'un vert nouveau.

Das Metrum ist die iambische Dipodie ⏑ ˊ ⏑ ˊ oder ⏑ ˊ ⏑ ˊ ⏑.

2. Der sechssylbige Vers.

Vers de six syllabes, hexasyllabe.

Eignet sich gut für die lyrische Poesie und wurde von den französischen Liederdichtern des 13., 14. und 15. Jahr-

hunderts, von Thibaut de Champagne und seiner Schule, von Basselin, Saint-Gelais und Charles d'Orléans sehr häufig angewendet, in der späteren Zeit dagegen ganz vernachlässigt. In der neueren Zeit ist er wieder aufgenommen worden, doch werden ganze Gedichte in sechssylbigem Maß noch immer verhältnismäßig selten angetroffen. Dagegen wird dieser Vers zur Strophenbildung mit anderen Versen sehr viel gebraucht, so daß hierin seine vornehmste Bestimmung zu suchen ist. Als Probe lyrischer Poesie stehe hier ein Gedicht von André Theuriet:

La vigne en fleur.

La fleur des vignes pousse
Et j'ai vingt ans ce soir ...
Oh! que la vie est douce!
C'est comme un vin qui mousse
Et sortant du pressoir.

Das Metrum ist iambisch. Nach dem Strophenschema

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
⏑ – ⏑ – ⏑ –

Von demselben Dichter sind die Strophen:

Le Coucou.

Le bois est reverdi,
Une lumière douce
Sous la feuille, à midi,
Glisse et dore la mousse.
On dirait qu'on entend
Le bourgeon qui se fend
Et le gazon qui pousse.

Die iambische Strophe hat das Schema:

⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑

Aehnlich ist die Strophenbildung in La captive von Victor Hugo:

Si je n'étais captive,
J'aimerais ce pays
Et cette mer plaintive
Et ces champs de maïs,
Et ces astres sans nombre,
Si le long du mur sombre
N'étincelait dans l'ombre
Le sabre des spahis.

Das iambische Strophenschema ist:

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
⏑ – ⏑ – ⏑ –

3. Der fünfsylbige Vers.

Vers de cinq syllabes, pentasyllabe. Hat einen sehr bestimmten und scharf ausgeprägten Rhythmus, so daß er neben dem viersylbigen Verse vielleicht am meisten den Anforderungen entspricht, die ein deutsches Ohr in Bezug auf gleichmäßige Wiederkehr desselben Taktes an Verse zu stellen pflegt. Er ist von den französischen Dichtern bis zur

Neuzeit nur selten verwendet worden; erst im 19. Jahrhundert wurde er öfter gebraucht. Dagegen finden sich ziemlich viele Volkslieder in diesem Verse, ohne Zweifel seines scharf ausgeprägten Rhythmus wegen, der ihn für den Gesang geeignet macht. So z. B. in dem bekannten

Au clair de la lune,
Mon ami Pierrot,
Prête-moi ta plume
Pour écrire un mot.
Ma chandelle est morte,
Je n'ai plus de feu.
Ouvre-moi ta porte
Pour l'amour de Dieu!

Volksmelodie in trochäischem Rhythmus nach dem Versschema:

– ∪ – ∪ – ∪
– ∪ – ∪ –
– ∪ – ∪ – ∪
– ∪ – ∪ –
– ∪ – ∪ – ∪
– ∪ – ∪ –
– ∪ – ∪ – ∪
– ∪ – ∪ –

Es ist genau wie das deutsche Lied: »Freiheit die ich meine, Die mein Herz erfüllt«. Oder wie Rückerts: »Auf Arkonas Bergen Steht ein Felsenhorst«.

Eine ähnliche Strophenbildung bei Victor Hugo:

Vérité, beau fleuve
Que rien ne tarit!
Source où tout s'abreuve!
Tige où tout fleurit!
Lampe que Dieu pose
Près de toute cause!
Clarté que la chose
Envoie à l'esprit!

– ∪ – ∪ – ∪
– ∪ – ∪ –
– ∪ – ∪ – ∪
– ∪ – ∪ –
– ∪ – ∪ – ∪
– ∪ – ∪ – ∪
– ∪ – ∪ – ∪
– ∪ – ∪ –

Die drei katalektischen Verse dieser trochäischen Strophe gehen mit gleichem Reime aus; ebenso reimen unter einander auch die drei letzten weiblich ausgehenden Verse.

4. Der zehnsylbige Vers mit Cäsur nach der vierten Sylbe.

Vers de dix syllabes, décasyllabe. Kann als Zusammensetzung eines viersylbigen mit einem sechssylbigen Verse aufgefaßt werden. Folgendes Gedicht von Durand diene als Beispiel:

Romance.

Des blancs torrents écoutant le murmure,
Sur les gazons je me suis arrêté;
Jamais le soir, ô nature, nature!
N'eut plus d'éclat ni plus de majesté.
Feux dans l'azur, neige d'or revêtue!
Hymne des bois, échos des monts en fleurs!
Dans cet accord ma voix seule s'est tue,
C'est que mon coeur était ailleurs.

Vier Strophen dieser metrischen Form, die sämmtlich mit einem Refrain abschließen.

Sieht man davon ab, daß die weibliche Endung im französischen Verse als stumme Sylbe gilt, so entspricht die vorliegende Strophe genau folgender unserer deutschen iambischen Strophen:

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

Lubarsch sagt: Der zehnsylbige Vers mit Cäsur nach der vierten Sylbe, der nach Littré's Vermuthung sich aus dem durch Kirchengesänge populär gewordenen sapphischen Verse entwickelt haben soll, ist der älteste französische Vers. In ihm sind die altfranzösischen Heldengedichte wie La chanson de Roland, Ogier le Danois u. s. w. geschrieben. Wahrscheinlich im 16. oder 17. Jahrhundert, als der Alexandriner die Oberherrschaft in der französischen Dichtung an sich riß, erhielt er den Namen vers commun. Obwohl ursprünglich der Vers epischer Dichtung, eignet er sich nach dem Urtheil französischer Kritiker mehr für die Gedichte familiären Styls. Die rhythmischen Formen, über welche er verfügt, sind weniger zahlreich und weniger harmonisch, als die des Alexandriners, so daß es erklärlich ist, wenn seine Gunst in neuerer Zeit sehr abgenommen hat. Ganze Bände der modernen französischen Dichtung enthalten oft nur wenige oder gar keine Gedichte in zehnsylbigen Versen mit Cäsur nach der vierten Sylbe, wie ein Blick in die Werke von Victor Hugo, A. de Musset, Sainte-Beuve, Th. de Banville (diejenigen Gedichte Banvilles ausgenommen, für welche der zehnsylbige Vers Vorschrift ist), Th. Gautier, Leconte de Lisle und anderer lehrt. Dagegen hat Béranger (1780—1857), dessen volksthümliche Dichtung ihren selbstständigen Weg bereits vor dem Auf-

treten der romantischen Schule eingeschlagen hatte, in seinen Liedern den zehnsylbigen Vers mit Vorliebe behandelt, so daß man ihn unter den Neueren als den Dichter des zehnsylbigen Verses par excellence bezeichnen darf.

Zehnsylbige Verse, in denen der sechssylbige Verstheil dem viersylbigen vorangeht, finden sich in einzelnen älteren Dichtungen sowie bei Voltaire. Umfangreichere Versuche, solche Verse zu bilden, sind nicht gemacht worden, so daß man diese Verse nicht zu den in die französische Dichtuug aufgenommenen Formen zählen kann. Ihr Takt würde nach der fast einstimmigen Ansicht französischer Beurtheiler sehr unangenehm sein. Uns Deutschen wird es vorkommen, daß der Takt des Liedes »Ich bin ein Preuße, kennt ihr meine Farben?« durchaus tadellos sei. Denselben Takt würden auch die Franzosen in ihrem vers décasyllabe haben, wenn sie gleich uns Deutschen vom Mittelalter her neben den männlichen auch die weiblichen Endungen hübsch conservativ vor Verstümmelung bewahrt hätten.

5. Der neunsylbige Vers mit Cäsur nach der vierten Sylbe.

Es finden sich, allerdings als höchste Seltenheit, auch einige neunsylbige Verse mit Cäsur nach der vierten Sylbe vor. Nach Lubarsch kommen sie den Angaben Gramonts zufolge in Thibaut de Champagne (1201—1223) vor. Ferner hat Malherbe ein Lied in sechszeiligen Strophen gedichtet, in welchem in jeder Strophe ein neunsylbiger Vers vorkommt, der an vierter Stelle eine Tonsylbe trägt, jedoch ohne diese Tonsylbe mit einem Wortschluß zu verbinden. Quicherat führt ferner drei neunsylbige Verse von Sedaine an, welche nach der vierten Sylbe eine Cäsur besitzen, und

eben solche Verse sollen nach Gramonts Angabe in einigen Liederdichtern des 18. Jahrhunderts vorkommen. Endlich hat Gramont selbst ein Sonett in solchen Versen gedichtet, das er als Probe ihres rhythmischen Eindrucks mittheilt.

La foudre gronde et l'orage approche,
Le vent du sud, ailerons ouverts,
Tourbillonant, aveugle les airs;
Mais, pour braver les traits qu'il décoche,

A-t-on trouvé l'abri d'une roche,
Tranquille on voit, aux nuages verts
S'exaspérer les feux des éclairs
Dont jusqu'au sol le fracas ricoche.

Ainsi, quand tout est misère et deuil,
Angoisse et mort, quand le ciel sans astre
Fait l'avenir clos comme un cercueil,

Heureux qui peut, dans ce noir désastre,
Se garder sauf du commun effroi
Sous le rocher d'nne terme loi.

Th. de Banville hat in seinem Petit traité de poésie française den Vorschlag gemacht, neunsylbige Verse mit Cäsur nach der fünften Sylbe zu bilden, und für diese Verse, bei welchen also die beiden Theile des vorher erörterten Verses einfach ihre Plätze vertauschen, folgendes Gedicht als Muster gegeben:

En proie à l'enfer plein de fureur,
Avant qu'à jamais il resplendisse
Le poète voit avec horreur
S'enfuir vers la nuit son Eurydice.

Il vit exilé sous l'oeil des cieux,
Les fauves lions avec délire
Ecoutent son chant délicieux
Captifs qu'a vaincus la grande lyre.

Digitized by Google

6. Der zehnsylbige Vers mit Cäsur nach der fünften Sylbe.

Lubarsch sagt: Der zehnsylbige Vers mit Cäsur nach der fünften Sylbe kommt bereits in einer lyrischen Einschaltung des Roman de la Violette von Gilbert de Montreuil im 13. Jahrhundert vor, wo indessen nur der Theil einer Strophe aus solchen Versen gebildet ist. Obwohl der Vers also sehr alt ist, so sind doch ganze Gedichte in solchen Versen erst aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts bekannt, so daß Gramont Christophe de Barrouso, welcher ein Gedicht in solchen Versen zu Lyon 1501 erscheinen ließ, als Erfinder des Verses bezeichnet.

Unter den Gedichten, welche Bonaventure des Periers 1544 der Königin Margarethe von Navarra widmete, befindet sich ein Gedicht mit der Ueberschrift »Carême prenant, en taratantara«, welches ebenfalls in zehnsylbigen Versen mit Cäsur nach der fünften Sylbe verfaßt ist. Nach dem Wort *taratantara*, das den eigenthümlichen Rhythmus der Verse bezeichnen sollte, sagte man auch vers en taratantara. Er wurde so gut wie vergessen, so daß ihn Ende des 17. Jahrhunderts der Abbé Regnier Desmarais neu zu erfinden glaubte, als er ihn in einer Epistel anwandte. Die neueren französischen Dichter, unter ihnen Victor Hugo, A. de Musset, Auguste Brizeux, Th. de Banville, Leconte de Lisle, haben diesen Vers in dem Grade wieder aufgenommen, daß er das Bürgerrecht in der französischen Dichtung erlangt hat und als eine werthvolle Bereicherung französischer Verskunst bezeichnet werden darf. Folgendes Gedicht von A. Brizeux, eine Uebersetzung aus Barzaz-Breiz (9. Jahrhundert), stehe hier als Beispiel.

Bonheur de revivre | aux temps primitifs,
D'écouter leurs chants | joyeux ou plaintifs,

Les chants glorieux | que le peuple encor
Conserve en son coeur, | fidèle trésor!

J'en veux traduire un ... | Guerriers d'autrefois,
De vos tertres verts | sortez à ma voix.

Trochäisches Metrum in dem Versschema:

– ⏑ – ⏑ – | – ⏑ – ⏑ –
– ⏑ – ⏑ – | – ⏑ – ⏑ –

7. Der elfsylbige Vers mit Cäsur nach der fünften Sylbe.

Vers de onze syllabes, hendécasyllabe mit der Cäsur nach der fünften Sylbe ist im 16. Jahrhundert zur Nachahmung des sapphischen Verses verwendet worden, obwohl der sapphische Vers in französischer Nachahmung zehnsylbig gebildet werden müßte, da auf der zehnten Sylbe sein Schlußton ruht. Die bedeutendsten dieser sog. sapphischen Oden sind zwei Oden von Ronsard und eine, welche Nicolas Rapin zu Ehren Ronsards nach dessen Tode dichtete. In dieser letzteren Ode sind die elfsylbigen Verse ganz regelmäßig gebaut: ein fünfsylbiger und ein sechssylbiger Verstheil. Folgende zwei Strophen mögen als Probe dienen:

Luy qui peut des morts || rallumer le flambeau
Et le nom des Roys || retirer du tombeau,
Imprimant ses vers || par un art maternel
D'un stile éternel.

Bien qu'il eust || neuf soeurs || qui souloient le garder,
Il ne peut les trois || de là bas retarder,

Qu'il ne fust forcé || de la fiere Clothon
Hoste de Pluton.

Der Franzose bringt es in der sapphischen Strophe höchstens bis zu den trochäischen Versen des folgenden Schemas mit einem leidlichen versus adonius am Schlusse.

– ∪ – ∪ – | – ∪ – ∪ – ∪
– ∪ – ∪ – | – ∪ – ∪ – ∪
– ∪ – ∪ – | – ∪ – ∪ – ∪
– ∪ ∪ – ∪

Unser Gewährsmann fährt fort: Diese für ein französisches Versmaß geradezu merkwürdige Regelmäßigkeit erhöht den rhythmischen Eindruck des Gedichtes. Man kann Gramont nur beipflichten, wenn er derartige Verse für sehr gut erklärt, und es ist daher auffallend, daß dieses Versmaß später so wenig Verwendung gefunden hat. Es kam so gut wie außer Gebrauch. Ackermann berichtet, daß im 18. Jahrhunderte de Chalins in seiner Verslehre (Règles de la poésie française, Paris 1716) dasselbe in Ehren zu bringen versuchte und als Muster desselben eine Ode von Brienne de Loménie anführte, die von Ackermann mitgetheilt wird. Ackermann selbst empfiehlt den elfsylbigen Vers zur Nachahmung der in elfsylbigen Versen geschriebenen italienischen Octave und giebt drei Strophen als Probe, worunter sich die folgende befindet:

Chrétiens, écoutez | l'histoire glorieuse,
Tancrède, Aladin, le Christ et son berceau,
Les barons d'Europe | et leurs bandes pieuses,
Et la sainte croix | plantée au saint tombeau,
Vainement contre eux | l'enfer tonne et s'oppose,
Dieu par sa faveur | fait triompher leur cause;
Vainqueur du sultan, | le sage Godefroi,
Aux murs de Sion, | aimé de Dieu, fut roi.

Das ist die französische Uebertragung des Anfanges von Tasso's Befreitem Jerusalem.

–⏑ –⏑ – | ⏑ –⏑ –⏑ –⏑
–⏑ –⏑ – | ⏑– ⏑– ⏑–

8. Der siebensylbige Vers.

Vers de sept syllabes, heptasyllabe. Als Beispiel diene folgende Fabel von La Fontaine:

Le rat de ville et le rat des champs.

Autrefois le rat de ville
Invita le rat des champs,
D'une façon fort civile
A des reliefs d'ortolans.

und von Victor Hugo die Romance mauresque:

Don Rodrigue est à la chasse.
Sans épée et sans cuirasse
Un jour d'été, vers midi,
Sous la feuillée et sur l'herbe
Il s'assied l'homme superbe
Don Rodrigue le hardi.

Trochäische Tetrapodieen, akatalektisch und katalektisch:

–⏑ –⏑ –⏑ –⏑
–⏑ –⏑ –⏑ –

Geschichtlich ist zu bemerken, sagt Lubarsch, daß der siebensylbige Vers nach Quicherat's Angabe bereits Ende des 12. Jahrhunderts vorkommt. Von da bis zum 16. wird er mit Maß und meist in Verbindung mit anderen Versen von Thibaut de Champagne, Froissart, Alain Chartier, Charles d'Orléans, Jean Marot und anderen verwendet, bis ihn Ronsard und die Dichter seiner Schule wegen seiner Aehnlichkeit mit dem Pherekrateischen Maß zu Ehren brachten.

Digitized by Google

Daß die Verwendung des siebensylbigen Verses in der modernen französischen Dichtung eine verhältnismäßig beschränkte ist, wurde bereits erwähnt.

9. Der achtsylbige Vers.

Vers de huit syllabes, octosyllabe — sagt Lubarsch p. 194 f. — macht unter allen französischen Versen den unregelmäßigsten Eindruck .... Faßt man alles zusammen, so übersieht man, daß der achtsylbige Vers in der Art, wie er vorwiegend von den französischen Dichtern behandelt wird, nicht viel mehr darstellt als Zeilen gleicher Sylbenzahl, welche sich reimen. Man nehme beispielsweise folgende Strophe aus A. de Vigny's Gedicht Le malheur:

J'ai jeté ma vie aux délices,
Je souris à la volupté,
Et les insensés, mes complices,
Admirent ma félicité.
Moi-même, crédule à ma joie,
J'enivre mon coeur, je me noie
Aux torrents d'un riant orgueil;
Mais le malheur devant ma face
A passé; le rire s'efface,
Et mon front a repris son deuil.

und man wird gestehen müssen — sagt mein Gewährsmann — daß darin von Harmonie des Rhythmus nicht viel zu finden ist. Man wird daher Gramont's Urtheil, daß mittelmäßige Octosyllaben zu dichten eine Eselsbrücke sei, nur allzu begreiflich finden. Freilich fügt Gramont hinzu, daß gute Octosyllaben zu machen Meisterarbeit sei. Folgende Tarentelle von Marc-Monnier mag als Beispiel derartiger Seltenheiten dienen:

»Gai marinier de Mergelline,
Je suis plus riche que le roi:
La plaine immense et la colline,
Le ciel et l'onde sont à moi.

Je peux, au vent ouvrant mes voiles,
Aller partout où vont mes yeux ...
Mes pièces d'or sont les étoiles,
J'en ai de quoi remplir les cieux!«

Pour toucher l'âme à sa Ninette,
Ainsi chantait le gai marin...
Faisons claquer la castagnette,
Faisons sonner le tambourin!

Indessen auf die Dauer klingen derartige Verse eintönig, weil Vers- und Wortfuß in ihnen zu häufig in gleichartigem Takte zusammenfallen. In folgendem Gedichte von Théophile Gautier sind ebenfalls sämmtliche Octosyllaben von iambischem Takte. Ihre Verbindung mit viersylbigen Versen, deren Takt sich mit ihnen auf natürliche Weise vereint, bringt einen sehr harmonischen Eindruck hervor:

Dans un baiser, l'onde au rivage
Dit ses douleurs;
Pour consoler la fleur sauvage
L'aube a des pleurs;
Le vent du soir conte sa plainte
Au vieux cyprès,
La tourterelle au térébinthe
Ses longs regrets.

Das würden Strophen aus überschüssigen iambischen Tetrapodieen und aus vollständigen iambischen Dipodieen sein nach dem Versschema:

$$\breve{}\,-\,\breve{}\,-\,\breve{}\,-\,\breve{}\,-\,\breve{}$$
$$\breve{}\,-\,\breve{}\,-$$

10. Der zwölfsylbige Vers mit Cäsur nach der sechsten Sylbe.

Dieser Vers, welcher den Namen Alexandriner führt, wird durch die Cäsur in zwei Hemistichien getheilt, deren jedes einem sechssylbigen Verse entspricht. Das älteste in unserem Verse geschriebene Gedicht, welches nur mangelhaft erhalten ist, ist Voyage de Charlemagne à Jérusalem. Das Gedicht, nach welchem dieser Vers den Namen Alexandriner erhielt und welches ihn populär machte, nämlich der Roman d'Alexandre (erste Bearbeitung 1184 von Lambert li Cers [le Court] und Alexander de Paris) unterdrücken die stummen Endungen nach der Cäsur vor Consonanten, und dieser Gebrauch erhielt sich, wie auch beim zehnsylbigen Verse, bis zum 16. Jahrhunderte. Beispiel aus dem 1. Acte von Racines Athalie:

Oui, je viens dans un temple | adorer l'Eternel.
Je viens, selon l'usage | antique et solennel,
Célébrer avec vous | la fameuse journée
Où sur le mont Sina | la loi nous fut donnée.
Que les temps sont changés! | Sitôt que de ce jour
La trompette sacrée | annonçait le retour,
Du temple, orné partout | de festons magnifiques,
Le peuple saint en foule | inondait les portiques;
De leurs champs dans leurs mains | portant les nouveaux fruits,
Au Dieu de l'univers | consacraient ces prémices:
Les prêtres ne pouvaient | suffire aux sacrifices.

Nach dem Versschema

⏑ – ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – ⏑ –

oder auch

⏑ – ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

11. Der vierzehnsylbige Vers mit Cäsur nach der siebenten Sylbe.

Ein Gedicht in solchen Versen kommt einem Gedichte in siebensylbigen Versen gleich, nur daß der Reim immer erst jeden zweiten Vers auszeichnen würde. Dieser Mangel des Reimes für einen Theil der Verse muß aber den Eindruck derselben bei der Schwäche, die einem siebensylbigen Maße so wie so anhaftet, erheblich herabsetzen. Amiel hat ziemlich umfangreiche Proben unseres Verses gegeben. Man urtheile nach folgender Amiel'scher Uebertragung eines Gedichtes von G. Keller:

Les chênes de la forêt | à l'ombre épaisse et tranquille,
Aujourd'hui comme autrefois | m'ont chanté leur grave idylle.

Le plus jeune, vers l'orée, | essaye et gazouille un son;
Et le son devient murmure | et le murmure chanson.

Dies würde ein trochäisches zweigliedriges Metrum sein, das erste Kolon eine katalektische Tetrapodie, das andere eine akatalektische oder eine katalektische Tetrapodie:

– ∪ – ∪ – ∪ – | – ∪ – ∪ – ∪ – ∪

oder

– ∪ – ∪ – ∪ – | – ∪ – ∪ – ∪ –

12. Der vierzehnsylbige Vers mit Cäsur nach der sechsten Sylbe.

Zerfällt in einen sechssylbigen und einen achtsylbigen Theil. Amiel schlägt vor, darin den griechischen Hexameter wiederzugeben:

Du grand fils de Pélée, | ô muse, chante la colère,
Qui fut pour tous les Grecs | de tant de maux la source amère,
Et dans le noir Hadès | précipita tant de guerriers,
Délices des vautours | et jouets des chiens carnassiers;
Accomplissant ainsi | du roi des dieux l'âpre vengeance,
Depuis le jour fatal | où, privé de l'intelligence,
Atride osa braver | Achille, un héros sans égal.

13. Ein sechszehnsylbiger Vers mit Cäsur nach der achten Sylbe

ist von dem nämlichen Schriftsteller Amiel vorgeschlagen, um darin ebenfalls den griechischen Hexameter zu übersetzen. Er giebt folgende Probe aus einer Uebersetzung des fünften Gesanges von Goethes Hermann und Dorothea:

Il dit. La mère alors paraît: | sa main d'Hermann tenait la main.
L'air grave, elle conduit son fils | devant son époux, et soudain:
»Père, dit-elle, souviens-toi; | dans notre intime causerie,
Combien de fois, de l'avenir | caressant l'image chérie,
N'avons-nous pas vu notre Hermann, | enfin se rendant à nos voeux,
Nous présenter une promise | et son bonheur nous rendre heureux?

Das Metrum würde ein zweigliedriges iambisches sein: das erste Glied eine akatalektische Tetrapodie, das zweite ebenfalls:

$$\breve{}\,-\,\breve{}\,-\,\breve{}\,-\,\breve{}\,-\,|\,\breve{}\,-\,\breve{}\,-\,\breve{}\,-\,\breve{}\,-$$

Lubarsch schließt: Diese Verse sind weiter nichts als achtsylbige Verse, die zur Hälfte reimlos sind und dadurch aller rhythmischen Wirkung verlustig gehen; aus diesen sechszehnsylbigen Zeilen kann man Verse nur herauskennen, wenn man mit der Nase darauf gestoßen wird.

14. Amiel hat Verse von noch größerem Umfange vorgeschlagen. Es sind dies der sechszehnsylbige Vers in der Form 4 + 4 + 4 + 4, der achtzehnsylbige in der Form

6 + 6 + 6, der zwanzigsylbige in der Form 5 + 5 + 5 + 5 und der vierundzwanzigsylbige in der Form 6 + 6 + 6 + 6. In dem zuerst genannten Verse hat Amiel Goethes Gedicht »Das Göttliche« übersetzt. Dies wäre der Fall, wenn alle Strophen seiner Uebersetzung die Form der folgenden gehabt hätten:

Capricieux | est le hasard, | son aile fra|ppe ce monde,
Et le coupa|ble et innocent, | et tête blan|che et tête blonde.

Statt dessen sind die Verse meist nur von der Form 8 + 8. Für die übrigen genannten Verse giebt Amiel folgende Proben:

Achtzehnsylbiger Vers 6 + 6 + 6.

Jeune homme, | écoutez-moi: sans crain|te et plein | d'ardeur vous commencez | la vie;	3 + 2 + 4
Vous refusez | d'en voir les ennuis, | les dangers et votre â|me est ravie.	3 + 3 + 3
Et faisant | autrement vous ne seriez pas jeune; allez donc, | espérez,	3 + (5 + 1) + 3
Essayez, | combattez usez | de vo|tre foi; quelque jour, | vous saurez.	3 + 2 + 3

Zwanzigsylbiger Vers 5 + 5 + 5.

Sur les va|stes mers quand il ven|te frais et qu'on voit | au ciel rire les | étoiles.	ai + ai + ai + (ai)

Sur son an|cre, au port,
quand impatiente
a frémi | la nef,
agitant | ses voiles, } ai + 5 + ai + ai

Gaiement | dérapez
ou coupez | le câble
et sans plus | attendre
affrontant | les flots, } ia + ai + ai + ai

Prenez | votre essor
libres co|mme air
et co|mme la vague,
heureux | matelots. } ia + ai + ia + ia

Vierundzwanzigsylbiger Vers 6 + 6 + 6 + 6.

Comme un peu|ple en courroux
assiégeant | un palais
dans les plai|nes d'azur
s'assem|blent les | nuages; } 3 + 3 + 3 + (2)

L'albatros | à grand vol
tournoyant | sur les mers
d'une ai|le prophétique
annon|ce les | orages. } 3 + 3 + 4 + (2)

Noir co|mme un catafalque
est le ciel. | Tout à coup
l'éclair | éblouissant
comme un serpent | de feu } 4 + 3 + 4 + 4

Se tord. | Lourd grondement
roulant | de monts | en monts,
le tonne|rre a rugi
la colè|re de Dieu. } 4 + 2 + 3 + 3

In diesen Versen liegen wiederum keine neuen Verse, sondern nur theilweis reimlose einfache Verse vor.

In der That kam es auch Amiel wesentlich auf die Bildung solcher Verse an, und der richtige Griff, den er mit diesen Formen that, war, daß er auf einfache Verse zurückging d. h. auf Verse, welche rhythmisch in gewissem Sinne den gleichen Eindruck auf das Ohr machen. Es ist klar, wollte man reimlose Verse im Französischen zulassen, so könnten dies nur einfache Verse sein. Indessen würden dieselben doch immer hinter den gereimten Versen zurückstehen, weil auch die einfachen Verse rhythmisch nicht vollständig eine gleiche Form wiederholen. Da indessen in den Amiel'schen Versen mit drei oder mehr Cäsuren je eine Gruppe einfacher reimloser Verse durch einen wenn auch geschwächten Schlußreim mit einer folgenden Gruppe zusammengebunden wird, so werden dieselben, wenn auch in beschränkterem Maße, für die Dichtung verwendbar sein.

15. Die Verse von weniger als vier Sylben

gestatten keine Zusammensetzung aus rhythmischen Elementargliedern, da drei- und zweisylbige Verbindungen nichts weiter als Versfüße vorstellen, während eine Sylbe auch nicht einmal mehr einen Fuß bildet. Da indessen derartige Glieder durch den Reim selbstständig gemacht werden können, so erlangen sie durch diese Selbstständigkeit den Charakter eines geschlossenen Verses und verlangen in Bezug hierauf noch eine besondere Erörterung.

Der dreisylbige Vers

(vers de trois syllabes) oder der gereimte Anapäst hat noch eine gewisse Selbstständigkeit in der rhythmischen Bewegung, weil er über zwei verschiedene Formen ⏑⏑– und –⏑– verfügt. Die Kürze des Verses, welche jeden längeren Satz

in zu viel Glieder zerbrechen würde, bedingt nothwendig, daß Gedichte in fortlaufenden dreisylbigen Versen zu den größten Seltenheiten gehören müssen. Quicherat theilt ein der älteren französischen Dichtung angehörendes Rondeau in dreisylbigen Versen mit. Im sechszehnten Jahrhundert hat Marot zwei Episteln in diesem Maße verfaßt, und aus der Neuzeit ist Victor Hugo's Ballade: »Le Pas d'armes du roi Jean« nach Inhalt und Umfang hervorzuheben. Dieselbe enthält zweiunddreißig achtzeilige Strophen, wovon wir die nachfolgenden als Probe mittheilen:

Cette ville
Aux longs cris,
Qui profile
Son front gris,
Des toits frêles,
Cent tourelles,
Clochers grêles,
C'est Paris!

Quelle foule,
Par mon sceau!
Qui s'écoule
En ruisseau,
Et se rue
Incongrue
Par la rue
Saint-Marceau.

Notre-Dame! —
Que c'est beau!
Sur mon âme
De corbeau,
Voudrais être
Clerc ou prêtre
Pour y mettre
Mon tombeau!

Les quadrilles,
Les chansons
Mêlent filles
Et garçons.
Quelles fêtes!
Que de têtes
Sur les faîtes
Des maisons!

Amédée Pommier hat wenigstens im Umfange Victor Hugo noch übertroffen. Sein Gedicht »l'Egoiste« zählt siebenhundertunddreißig dreisylbige Verse in Schlagreimen und ein zweites von ihm herrührendes Gedicht »le Nain« ist in neununddreißig zehnzeiligen Strophen verfaßt, deren erstere hier Platz finden möge:

C'est un gnome
Si mignon,
Qu'on le nomme
Champignon.
Une épingle
Fait la tringle
De son lit.
D'une miette
Son assiette
Se remplit.

Ist die Verwendung fortlaufender Reihen dreisylbiger Verse eine sehr beschränkte, so ist dagegen die Rolle des dreisylbigen Verses in der Verbindung mit längeren Versen ziemlich bedeutend. Denn da der Anapäst ein Bestandtheil der meisten Versmaße ist, so fügt er sich, zum selbstständigen Verse erhoben, den meisten Versmaßen ungezwungen an. Bereits von Ronsard und seiner Schule wurde der dreisylbige Vers zur Bildung höchst eleganter Strophen benutzt, welche in neuerer Zeit wieder aufgenommen worden sind. So z. B. von Sainte-Beuve in dem Gedichte »La Rime«, dessen Strophen dasselbe Maß zeigen, in welchem das berühmte Aprillied von Remi Belleau (1528 bis 1577) gedichtet ist:

Rime, qui donnes leurs sons
Aux chansons,
Rime, l'unique harmonie
Du vers qui, sans tes accents
Frémissants,
Serait muet au génie;

Rime, écho qui prends la voix
Du hautbois
Ou l'éclat de la trompette,
Dernier adieu d'un ami
Qu'à demi
L'autre ami de loin répète.

Verse von zwei Sylben

(vers de deux syllabes) oder gereimte Einzeliamben und

einsylbige Verse

(vers d'une syllabe) sind als fortlaufendes Metrum für ein Gedicht nicht mehr verwendbar, wenn auch Verskünstler wie A. Pommier sich den Spaß gemacht haben, solche Gedichte und zwar von beträchtlichem Umfange zusammenzuschweißen. Einzelne Strophen zweisylbiger Verse lassen sich indessen in Strophen anderen Maßes wohl einstreuen, wie Victor Hugo's Gedicht »Les Djinns« beweist. Fortlaufende einsylbige Verse leiden dagegen an der Härte, welche durch den fortwährenden Zusammenstoß der auf einander folgenden reimenden Tonsylben erzeugt wird. Wir entnehmen Gramont folgende Beispiele beider Versarten:

Zweisylbige Verse.

L'eau vive
Des rêts
Du grès
S'esquive.

Qu'on suive
Aux frais
Retraits
Sa rive;

Du flot
S'élève
Bientôt

Le rêve
Comme un
Parfum.

Einsylbige Verse.

Sur la mort d'une Rose.

Fort
Belle,
Elle
Dort.

Sort
Frêle,
Quelle
Mort!

Rose
Close,
La

Brise
L'a
Prise.

Vereinzelte zweisylbige Verse unter Versen längeren Maßes finden sich hingegen z. B. in folgender Strophe:

O chasseur altier,
Qui fuis le sentier
Profane,
Songeur qu'autrefois
Rencontrait au bois
Diane!
Th. de Banville, A. Arsène Houssaye.

Victor Hugo's Ballade »La Chasse du Burgrave« besteht aus fünfzig vierzeiligen Strophen, deren jede zwei einsylbige Verse enthält. Folgende Strophe ist ihr entnommen:

En chasse, amis! je vous invite.
Vite!
En chasse! allons courre les cerfs,
Serfs!

Das Gedicht macht einen sehr gekünstelten Eindruck. In folgenden Versen, welche Quicherat einer kleinen Zeitschrift entnommen hat, sind dagegen die ein- und zweisylbigen Verse sehr geschickt verwendet:

Conseils à un jeune Poète.

Plus d'un jeune écrivain
Vain,
Pour sa précocité
Cité,
Dédaignant l'humble prose,
Ose
Pour se faire imprimer
Rimer.
Mais qu'en sort-il souvent?
Vent.
Lui seul est de son livre
Ivre;

Ses vers, trois jours au plus
Lus,
Seraient, sans les vignettes
Nettes,
A jeter aux charbons
Bons.
Lors, voyant son libraire
Braire,
Et de maint feuilleton
Le ton,
Faisant contre l'ouvrage
Rage,
De dépit le rimeur
Meurt.

Reime.

Zwei Wörter, deren Endungen gleichen Klang haben, bilden einen Reim (rime) und zwei Verse heißen gereimt, wenn ihre Schlußwörter einen Reim bilden.

Die Reime zerfallen in männliche und weibliche Reime, je nachdem die Wörter männlicher oder weiblicher Endung sind. Nie darf ein Wort männlicher Endung mit einem Wort weiblicher Endung reimen. So ist trois und choix ein männlicher, reine und peine ein weiblicher, mère und amer aber ein ungültiger Reim.

Beim männlichen Reim unterscheiden wir innerhalb der reimenden Endsylbe ihren Vocallaut, ihren consonantischen Anlaut und ihren consonantischen Auslaut. So ist in loi-sir i der Vocallaut, s der consonantische Anlaut, r der consonantische Auslaut. Der consonantische Anlaut kann ein Doppelconsonant sein, z. B. br in abri. Der dem Vocallaut der Endsylbe unmittelbar vorhergehende heißt der Stützconsonant (consonne d'appui); er ist in loisir mit dem consonantischen Anlaut s identisch, in abri ist er dagegen nur ein Theil (r) desselben. Consonantischer Anlaut und

Auslaut können beide fehlen, z. B. in avou-é; die Endsylbe besteht dann aus einem einzigen Vocallaut; oder es fehlt der Auslaut, z. B. in trou-peau. Ist der Auslaut vorhanden, so kann er hörbar sein wie in plaisir oder stumm wie in repos oder chantant. Beim weiblichen Reim unterscheiden wir die stumme oder dumpfe Endsylbe und die ihr vorhergehende lautende Sylbe, welche die vorletzte Sylbe des Wortes ist, z. B. ami-ca-le, som-bres, brou-illent, chevelu-re, om-bra-ge. In dieser vorletzten lautenden Sylbe unterscheiden wir wie bei der Endsylbe männlicher Wörter den consonantischen Anlaut (z. B. tr in ou-tra-ge) und den Stützconsonant (r in ou-tra-ge).

Das Wesen des Reimes besteht in dem gleichen Klang der Wortendungen d. h. in der Wirkung, welche gleichklingende Endungen auf unser Ohr hervorbringen. Daher gilt im allgemeinen der Grundsatz, daß Endungen gleichen Klanges reimen, auch wenn ihre Orthographie eine verschiedene ist. Gleicher Klang der Endungen männlicher Wörter ist vorhanden, wenn dieselben im Vocallaut der letzten Sylbe und dem hörbaren consonantischen Auslaut — falls solcher vorhanden — übereinstimmen; z. B. coups und mouds, plaisir und soupir, perd und sert, parfum und commun, jonc und long bilden gültige männliche Reime, obwohl die Orthographie mit Ausnahme eines Beispieles nicht die gleiche ist. Gleicher Klang weiblicher Endungen ist vorhanden, wenn dieselben im Klang des consonantischen Anlautes der dumpfen oder stummen Sylbe und im Vocalanlaut sowie dem hörbaren consonantischen Auslaut der vorhergehenden Sylbe übereinstimmen. Hiernach reimen z. B. prudence und récompense, cendre und Alexandre, ar-bre und mar-bre, obwohl die Endungen der beiden ersten Beispiele verschieden geschrieben werden.

Ob der zum Reim erforderliche Gleichklang der hörbaren consonantischen Bestandtheile der Endungen vorhanden ist, darüber unterscheidet das Ohr ohne weiteres. Dagegen sind in Betreff des Gleichklanges der Vocale einige Fälle näher zu erörtern.

1. Länge und Kürze der Vocale.

a) Die Vocale i, u, ou ändern die wesentliche Natur ihres Klanges durch längere oder kürzere Aussprache nicht. Für den Reim ist daher die unerhebliche Differenz in ihrer Quantität gleichgültig und der Dichter darf sie unterschiedslos mit einander reimen. Der Tadel von Reimen wie débile und distille, abîme und opprime, goût und partout, bûche und cruche, weil je in den erstgenannten Wörtern die Vocale lang, in den letztgenannten kurz seien, ist daher überflüssig.

b) Der Vocal a hat bei sehr verlängerter Aussprache einen anderen Klang als bei kurzer Aussprache. Entschieden langes a kann daher mit entschieden kurzem a nicht reimen, so daß z. B. der Reim idolâtre und abattre fehlerhaft ist. Weniger ausgeprägte Gegensätze der Quantität beleidigen das Ohr nicht; auch sind sie unsicher und wechseln von Zeit zu Zeit und von Person zu Person. Von den in älteren französischen Schriftstellern hervorgehobenen Reimen eines nach heutiger Aussprache kurzen a mit einem langen ist es ungewiß, ob der Gegensatz der Quantität in der älteren Zeit wirklich vorhanden war; denn die Quantität des a hat sich in vielen Wörtern nachweislich geändert; z. B. in glace und masse wird das a heut gleich ausgesprochen, während Malherbe den Reim tadelt, weil glace ein langes, masse ein kurzes a habe.

c) Die wesentlichen Klangunterschiede des e und o, soweit sie für den Reim in Betracht kommen, hängen von der offenen oder geschlossenen Aussprache der Vocale ab.

2. Offene und geschlossene Vocale.

a) Die Vocale oder Vocalverbindungen, welche ein e fermé darstellen, reimen unter sich, ebenso diejenigen, welche ein e ouvert darstellen; e fermé reimt nicht mit e ouvert. So sind j'ai und engagé, allumai und consumé, partirai und muré, parlez und doublez gute Reime mit e fermé. Correcte Reime mit e ouvert sind: zèle und elle, plaine und reine, jamais, parfaits und progrès, mer und enfer, terre und chaire. Dagegen ist essais und je sais ein schlechter Reim, weil der Vocallaut des ersten Wortes ein e ouvert, der des zweiten ein e fermé ist.

b) Vocale oder Vocalverbindungen, welche ein geschlossenes o darstellen, reimen unter sich, z. B. tableau, fardeau, Pau; rôle und pôle, mots und beaux. Ebenso reimen die Endungen mit offenem o unter sich, z. B. corps und morts, aurore und dore, parole und frivole, choc und bloc. Geschlossenes o reimt nicht mit offenem o. Also sind rôle und parole, trône und j'ordonne schlechte Reime.

3. Diphthonge.

a) Verbindungen derselben Vocale reimen mit einander, auch wenn die eine Vocalverbindung einsylbig, die andere zweisylbig gesprochen wird, z. B.

ébloui reimt mit évanoui und auch mit oui (= ja),
entière reimt mit sorcière und auch mit prière,
précieux reimt mit audacieux und auch mit cieux und yeux.

b) Diejenigen Diphthonge, welche einsylbig gesprochene Vocalverbindungen darstellen, reimen mit dem zweiten der sie bildenden einfachen Vocale oder einem ihm gleichen Vocallaute, z. B.

siége reimt nicht nur mit piége, sondern auch mit sacrilége und neige,
pièce reimt nicht nur mit nièce, sondern auch mit comtesse,
suivre reimt nicht nur mit cuivre, sondern auch mit vivre,
suive reimt mit arrive.

Die Uebereinstimmung der Vocallaute ui und i, sowie iè und è ist für das Ohr eine unvollkommene. Für die Endungen -iége, -ièce und -iesse, -uivre und -uive ist die Zulassung der erwähnten Reime durch die Seltenheit der betreffenden Endungen erklärt. Auf -iége giebt es — von Eigennamen abgesehen — nur liége, piége, siége und assiége; auf -ièce und -iesse: nièce, pièce, dépièce, liesse und hardiesse; auf -uivre nur cuivre (subst. u. verbe), guivre, suivre, poursuivre und ensuivre; auf -uive nur suive, poursuive und ensuive.

Die Freiheit, den Diphthong ui mit i zu reimen, erstreckt sich nicht auf alle Endungen, welche diesen Diphthong enthalten. Nach Quitard sollen die Endungen -uis, -uise, -uit nur mit sich selber reimen, nur der Endung -uite ist neben den früher erwähnten der Reim mit -ite gestattet. Also reimt z. B. ponrsuis wohl mit fuis, aber nicht mit assis; détruise wohl mit luise, aber nicht mit prêtrise, s'enfuit wohl mit fruit und luit, aber nicht mit profit. Dagegen würde fuite mit ensuite und parasite reimen.

§ 59. Die accentuirenden Verse der Italiener und Spanier.

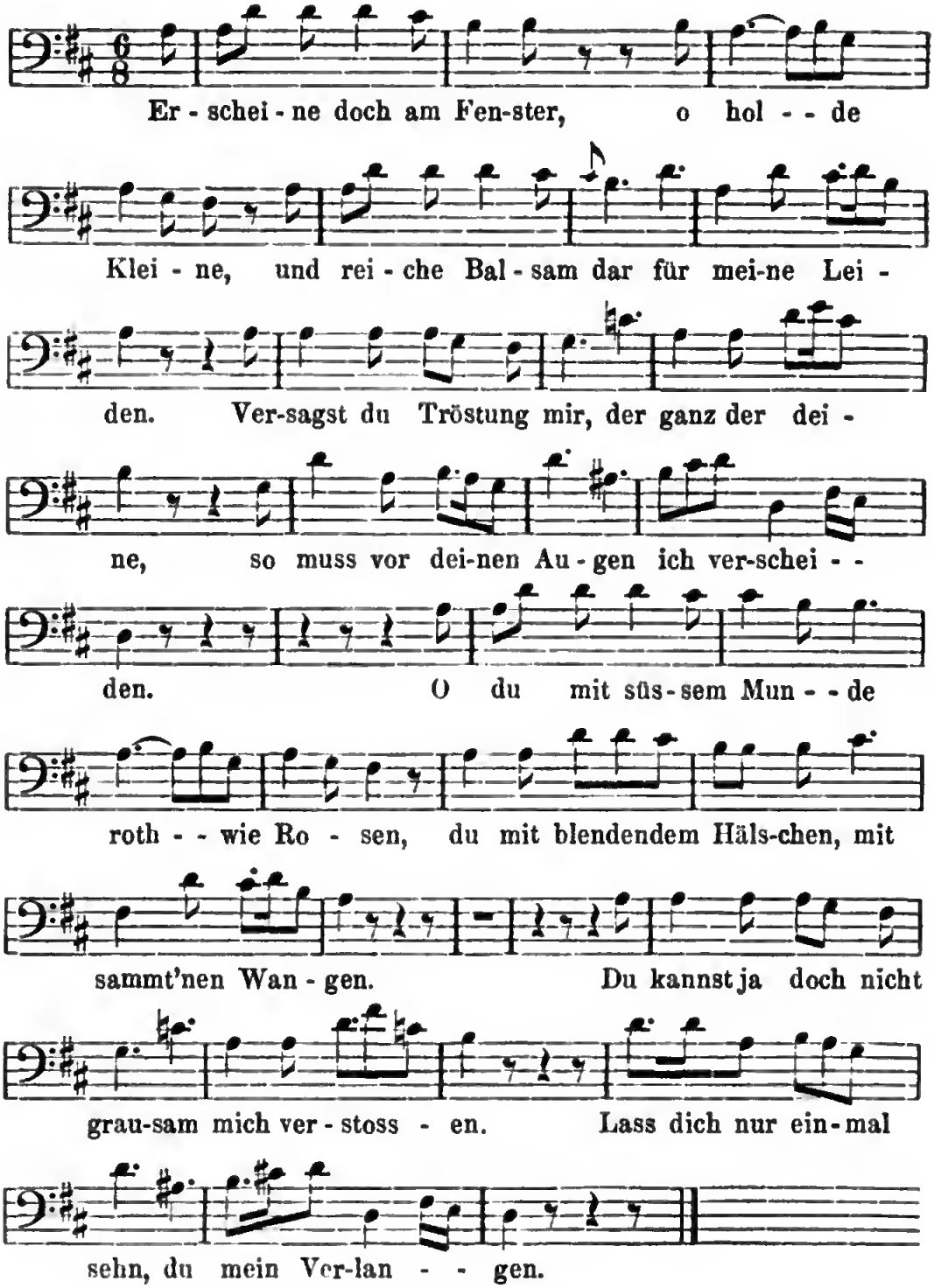
Die Litauer haben für den Vortrag ihrer Dainos (§ 61) einen besonderen Ausdruck gebildet. Dieselben werden gewöhnlich gesungen, doch kann es auch vorkommen, daß sie gesprochen werden. Im letzteren Falle sagt der Litauer, man spricht ‚nach der Stimme' d. h. nach der Melodie. Die Sache ist den Romanen mit den Litauern gemein. Auch die Romanen, die im vorigen Paragraphen behandelten Franzosen mit eingeschlossen, legen für die Accentuation ihrer Verse allgemein den musikalischen Vortrag zu Grunde; wenn die Verse von der Sprechstimme vorgetragen werden, so wird auch bei ihnen, wie die Litauer sagen, nach der Melodie vorgetragen.

So ist es bei Franzosen, so ist es auch bei *Italienern* und *Spaniern*. In der Accentuation der gesprochenen Worte herrscht für das Italienische und für das Spanische dasselbe aus der gemeinsamen lateinischen Muttersprache stammende Grundgesetz. In der Qualität der Verse aber gehen Italiener und Spanier von den Lateinern auseinander. Wie dies schon früher (§ 54) auseinandergesetzt wurde, ist bei den Italienern ein unvollständiger iambischer Trimeter durch Dante in besondere Aufnahme gekommen; bei den Spaniern ist der alte lateinische Dimeter trochaicus, wie er durch die spätrömische Periode des Septimius Severus in vielfachen Gebrauch kam, zum alten epischen Verse geworden und dann unter Entlehnung des iambischen Verses der Italiener auch im Drama der Spanier als Hauptversmaß gebraucht worden, dergestalt daß mit dem unvollständigen iambischen Trimeter der Schlußtheil derselben gemischt werde. Dabei ist es Grundgesetz der italienischen Versification, daß wie bei den

Lateinern strenge Elision stattfindet. Auslautender Wortvocal wird vor anlautendem Wortvocal nicht geduldet. Die Hauptschlüsse der Wörter im italienischen Verse werden durch weibliche Reime gebildet. So lernte auch die italienische Oper der deutschen Höfe, sowohl der größeren in Wien und Berlin, wie auch die der kleineren deutschen Residenzstädte, den praktischen Gebrauch der italienischen Verse. Der Abate da Ponte, poeta di teatri imperiali, verfertigte den italienischen Worttext zu der Musik des Wolfgang Mozart, maestro di cappella, und giebt der Canzonette No. 3 im 2. Act des Don Giovanni folgende Verse, welchen in der bei Constantin Sander erschienenen Partiturausgabe von Bernhard Gugler eine neue Textverdeutschung beigefügt wird:

Deh vieni alla finestra, o mio tesoro,
deh vieni a consolar il pianto mio!
Se neghi a me di dar qualche ristoro,
davanti agli occhi tuoi morir voglio.
Tu ch' hai la bocca dolce più che il mele,
tu ch' il zucchero porti in mezzo il cuore,
non esser, gioja mia, con me crudele!
Lasciati almen veder, mio bell' amore!

Erscheine doch am Fenster, o holde Kleine,
und reiche Balsam dar für meine Leiden.
Versagst du Tröstung mir, der ganz der deine,
so muß vor deinen Augen ich verscheiden.
O du mit süßem Munde, roth wie Rosen,
du mit blendendem Hälschen, mit sammtnen Wangen,
du kannst ja doch nicht grausam mich verstoßen.
Laß dich nur einmal sehn, du mein Verlangen!


Er - schei - ne doch am Fen-ster, o hol - - de
Klei - ne, und rei - che Bal - sam dar für mei-ne Lei -
den. Ver-sagst du Tröstung mir, der ganz der dei -
ne, so muss vor dei-nen Au - gen ich ver-schei - -
den. O du mit süs - sem Mun - - de
roth - - wie Ro - sen, du mit blendendem Häls-chen, mit
sammt'nen Wan - gen. Du kannst ja doch nicht
grau-sam mich ver - stoss - en. Lass dich nur ein - mal
sehn, du mein Ver-lan - - gen.

Das *Spanische* ist in der Praxis den Deutschen weniger geläufig, dagegen besitzen wir in den Uebersetzungen Calderons von August Wilhelm von Schlegel und von J. D. Gries wörtlich getreue Nachbildungen, die uns die Natur der spanischen Verse repräsentiren. So in der Uebersetzung der Dame Kobold (Stuttgarter Ausgabe III, S. 107); die Trochäen wenn irgend möglich mit Assonanzen, die Iamben mit Reimen.

Don Manuel. Bist ein Narr! Cosme. Gott sei mir gnädig!
Don Manuel. Nun was giebt's? Cosme. Das Verbi gratia
hat sich leis hereingedränget.
Don Manuel. Sprich! Angela. So merke:
Don Luis pocht' gewaltsam,
trat ein ergrimmt, hielt sich zurück enthaltsam,
bereitete bedächtig,
erwog gescheit und widerstrebte mächtig;
das ganze Haus durchrannt' er
sorgfältig spähend, und alsbald erkannt' er,
und plötzlich sprach, verwegen,
das Schwertgeklirr, denn Zunge ward mein Degen.
Ich, die wohl weiß, daß nimmer
zwei Edelleut' in fest verschloss'nem Zimmer,
wenn Muth und Ehre treiben,
die Schwerter sprechen, stumm die Lippen bleiben,
ein andres Ende geben,
als nur mit einem Tod und einem Leben:
ich, ohne Seel' und Willen,
verließ mein Haus, und in der dunkel-stillen
Umgebung nächt'ger Schauer
(graunvolles Bild von meines Daseins Trauer!)
begann ich, einsam wallend,
den Weg, hier irrend, strauchelnd da, dort fallend;
und ängstlicher Beklemmung
ward des Gewandes Seide Haft und Hemmung.
So irrend durch die Gassen,
einsam, verstört, schier vom Verstand verlassen,

erreicht' ich eine Sphäre,
mein Kerker längst, obwohl mit Recht sie wäre
mein Zufluchtsort und Hafen;
allein wo finden den des Unglücks Sclaven?
Es stand auf ihrer Schwelle
(so drängt sich Noth auf Noth mit wilder Schnelle!)
Don Juan, mein Bruder. — Endlich
trotz allem Widerstreit ist's unabwendlich
mich ganz dir kund zu geben;
denn, daß ich dies verschwieg, das hat uns eben
mit solcher Noth beladen.
Wer glaubt, daß es mir schweigend konnte schaden,
obwohl ein Weib? wie eigen!
obwohl ein Weib, fand ich den Tod durch Schweigen.
Kurz wartend auf der Schwelle
stand er, als ich gelangt' auf diese Stelle,
wo ich in seiner Nähe,
ein Schneevulkan, ein Flammengletscher, stehe.
Er bei dem kargen Lichte
sieht schimmern meines Busens Prachtgeschmeide
(Ach, nur zu oft führt uns der Schmuck zum Leide!)
und hört zugleich das Rauschen vom Gewande
(Ach, nur zu oft stürzt uns der Putz in Schande!);
er hält mich für die reine,
naht sich als Schmetterling dem Trügerscheine.

§ 60. Accentuirende Verse der Slaven.

Von der Versification der slavischen Völker ist die des russischen Landvolkes bei weitem die interessanteste. Russische Volkslieder waren ja längst in Deutschland bekannt, z. B. das Lied vom rothen Sarafan, das Lied von der Troika. Aber diese Lieder, welche sich für russische Volkslieder ausgeben, haben nichts mit dem Volksliede zu thun. Es sind Romanzen oder Balladen, von irgend einem modernen Componisten in moderner abendländischer Weise

gesetzt. Die russischen Volkslieder, die wir im Sinne haben, haben das Eigenthümliche, daß sie durchgängig Chorgesänge ohne alle Instrumentalbegleitung sind. Sie werden angestimmt, wenn die russischen Landleute in die Stadt ziehen, um hier als Zimmerleute ihre Arbeit zu verrichten, wenn sie auf den Wolgaschiffen oder den Fahrzeugen der Mosqua bei ihrer Arbeit beschäftigt sind, oder auch wenn in der Stadt Moskau die jungen Landmädchen mit den Burschen eine Chorowaja, einen sie erfreuenden Chorreigen, aufführen. Da wird gesungen von ländlichen Personen beiderlei Geschlechts, nicht nach den Regeln des abendländischen Generalbasses, sondern nach Weisen, die von der abendländischen Musik weit entfernt sind, die nichts mit der Kunst J. S. Bachs, Beethovens, Mozarts zu thun haben. Wer hat diese Gesänge geschaffen? Das abendländische Ohr kann sich nicht hineinfinden; wenn es darauf achtet, glaubt es manche Dissonanzen mit in den Kauf nehmen zu müssen. Und doch sind es keine Dissonanzen. Es sind aber Accorde anderer Art, als unsere modernen Theorieen sie erlauben. Das russische Landvolk hat sich selber diese Art von Harmonisirung geschaffen, diese durchweg polyphone Musik, an der sich hohe und tiefe Vocalstimmen betheiligen. Jahrhunderte schon mag in dieser Weise gesungen sein, jedesmal schafft das Landvolk sich seine Lieder von neuem. Ohne die viele Decennien alten Sangesweisen zu verlassen, weiß der Einzelne oder die Einzelne selbstständig eine Stimme zu bilden, welche als neue individuelle Erfindung gelten darf. Daher wird ein und dasselbe Chorlied niemals an der einen Stelle, in dem einen Orte genau so gesungen wie in dem anderen, das Landvolk darf sich überall eine Abweichung erlauben, es variirt, und in diesem Variiren ist der singende Bauer wohlerfahren. Er steht

hier weit über dem deutschen, z. B. dem Sänger der schwäbischen Volkslieder, der seine einfachen Melodieen höchstens in Terzen begleitet, aber sie das eine Mal im Ganzen gerade so wie das andere Mal vorträgt. Das eine nur hat jener russische Volksgesang mit dem deutsch-schwäbischen gemein, daß auch hier aus der Musik des Kirchengesanges verschiedene Tonarten überkommen sind, in schwäbischen Melodieen z. B. die Tonart in h (Terzenschluß der g-dur Tonart); im russischen Volksgesange hört man fast alle altgriechischen Tonarten. Diese hat das in polyphoner Chormusik sich ergehende russische Landvolk schwerlich auf einem anderen Wege gewonnen als aus den Echoi der russisch-byzantinischen Kirche. Die polyphone Stimmführung bleibt aber immer ein Hauptverdienst des russischen Landvolkes.

Ganz abgesehen von den materiellen Schätzen Rußlands wird die schöpferische Beanlagung für Musik, die sich bei dem russischen Landvolke findet, in der Philosophie der Geschichte dem russischen Volke eine hohe Bedeutung für die Zukunft zusichern. Kein anderes Land hat ähnliche Volkslieder aufzuweisen, durch sein Volkslied ist Rußland der ganzen übrigen Welt voraus. Auf die von unseren großen abendländischen Meistern ausgebildeten Harmoniegesetze ist in den russischen Volksliedern keine Rücksicht genommen, und doch ist das Volk, von welchem diese Musik herrührt, ein musikalisch so hoch beanlagtes, daß unsere deutschen Musikgelehrten an diesen Volksliedern ihre Freude haben. Als J. v. Melgunows Sammlung (Ruskija Peśni . . . Moskwa 1879) zum ersten Male von mir zwei Leipziger Musikforschern vorgelegt wurde, riefen diese ganz erstaunt: »Wir sehen es, glauben es aber doch nicht: wer von unseren Musikern wäre im Stande, solche Musik zu

componiren?« Vor einigen Jahren wurde dem Publikum der größeren deutschen Städte Gelegenheit geboten, unter Slaviansky's Leitung die nationalen Chorgesänge der russischen Landleute kennen und bewundern zu lernen.

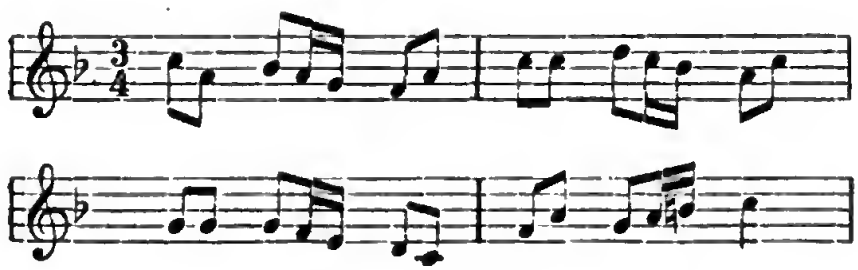
Was den Rhythmus der russischen Volkslieder betrifft, so sind diese theils in dem des vierzeitigen Versfußes, theils in dem des dreizeitigen, theils in dem des sechszeitigen (ionischen) Versfußes gehalten. In der genannten Melgunow'schen Sammlung enthält p. 10 ein mehrstimmiges polyphones Chorlied des russischen Landvolkes im Rhythmus des daktylischen Hexameters der Griechen (ähnlich auch No. 1, No. 7), freilich ohne Einhaltung der antiken Cäsur. Der Originaltext lautet in deutscher Uebersetzung:

Aúf dem Pétersbúrger, | aúf dem schönen Wége,
aúf der Twérsner Stráße | ín der Näh' der Stádt

fährt mein Schátz, mein Hólder, | áuf dem Dréigespánne,
aúf dem Dréigespánne | únter Glóckenklánge.

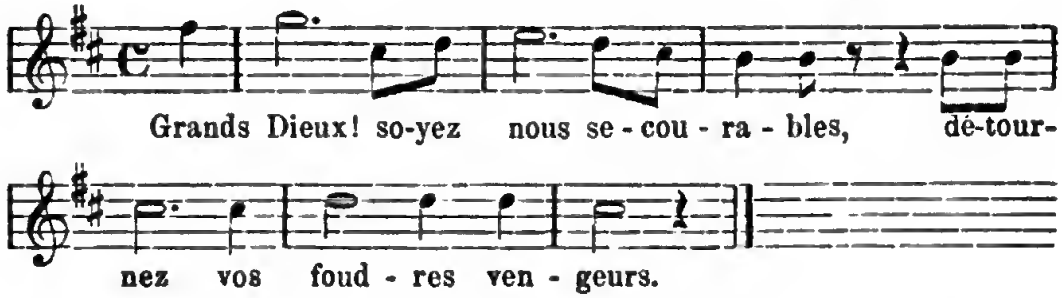
Schátz auf Dréigespánne, | únter Glóckenklánge,
únter Glóckenklánge | únd mit Schéllen drán.

Bíttre Thränen, wéhe, | hát gewéint mein Hólder,
bíttre Thränen, wéhe, | hát mein Schátz gewéint.



Der russische Originaltext giebt auch als gesprochener Vers im Ganzen denselben Rhythmus, wie ihn die deutsche Uebersetzung eingehalten hat, also Verse desselben Metrums

wie z. B. »Auf Arkonas Höhen« oder »Freiheit die ich meine« — tripodische Metra. Aber wie kommt es, daß solche Tripodieen nur im gesprochenen Verse, aber nicht als Gesang oder Musik vorkommen? Selten genug kommt es vor, daß sich in unserer Musik daktylische Tripodieen in längerer Folge ununterbrochen an einander reihen. Wer Glucks Taurische Iphigenie gehört hat, der hat in der der Ouvertüre eingelegten Vocalmusik den antiken Rhythmus heroischer Hexameter vernommen, freilich mit vorangehender Anakrusis.



In der Vocalmusik Mozarts, Beethovens, Webers wird man diesen tripodisch-daktylischen Rhythmus vergebens suchen. Außer der Gluckschen ist die Bachsche Musik die einzige, welche denselben zu Gehör kommen läßt. Von den modernen Künstlern des Abendlandes hat außer dem Componisten der Taurischen Iphigenie eigentlich nur der große Meister Bach als der einzige den tripodisch-daktylischen Rhythmus, der den Griechen im heroischen Verse und im Elegeion so geläufig war, wieder verwendet. Kein anderes Land hat ähnliche Volkslieder mit dem Rhythmus des daktylischen Hexameters wieder aufzuweisen als das russische Landvolk. Hier giebt es keine andere Erklärung, als daß das rhythmische Gefühl den Menschen immanent ist, den Griechen wie dem russischen Landvolke. Es ist über-

raschend, aber Thatsache, daß außer den großen Meistern Bach und Gluck bloß die russischen Bauernlieder den alten griechischen Rhythmus des daktylischen Hexameters in der Musik wieder geschaffen haben.

Die russische Sprache ist etwa neben der serbischen und der litauischen von allen modernen Sprachen des indogermanischen Stammes die einzige, welche die Accentuation des Griechischen vielfach festgehalten hat, während in den übrigen der Sitz des Accents meist von der Zahl der Sylben abhängt. Jede Sylbe, welche in einem russischen Worte den Accent hat, steht auch im russischen Verse als Hebung. Aber es kommen für den Vers des gesungenen russischen Volksliedes andere Normen zur Geltung: in ihm braucht in der Art des altiranischen Verses die Hebung nicht mit dem Sylbenaccente zusammen zu fallen und es würde, wenn nicht die Melodie hinzukäme, oft schwer sein, das Metrum mit Sicherheit zu bestimmen. Ich erinnere mich, daß meine verstorbene Gattin in Moskau aus einem Volksliede die Worte kalina, malina anführte, welche in der gewöhnlichen Aussprache kalína, malína lauten, in dem Volksliede (vom »Adjutantšik«) aber die Accentuation káliná, máliná haben.

§ 61. Accentuirende Verse der Litauer.

Noch mehr kommt diese Erscheinung in den Volksliedern der Litauer, den sogenannten Dainos, vor. Das litauische Volkslied steht gänzlich auf dem Boden der altiranischen Metropöie. Nesselmann in seinen Litauischen Volksliedern gesammelt, kritisch bearbeitet und metrisch übersetzt mit einer Musikbeilage. Berlin, Ferd. Dümmlers Verlagsbuchhandlung, 1853, sagt S. IX: Es ist ungemein schwer das Metrum einer Daina zu bestimmen, wenn man nicht im

Besitze der Melodie ist, weil die Scansion der Dainos unabhängig ist von dem sonst geltenden Wortaccent. Der Litauer selbst macht den Unterschied zwischen dem musikalischen Accent und dem Wortaccent und spricht auch, wenn er den Text einer Daina hersagt, nicht nach diesem, sondern nach jenem; er nennt diese Art von Vortrag »ant balso skaityti« nach der Stimme d. h. nach der Melodie lesen. So lautet der Anfang von No. 87 nach dem Wortaccent also:

Ant tiltùżio stowéjau | Su mergýte kalbéjau,

dagegen nach der Melodie:

Ant tiltùżio stówejáu | Sù mergýte kàlbejáu.

Daher kommt es, daß man ohne Hilfe von Seiten der Melodie beständig im Dunkeln tappt. Darum aber darf auch ein Uebersetzer, dem von den wenigsten der Lieder, die er bearbeitet, die Melodieen zugänglich sind, auf Nachsicht Anspruch machen. Zugleich aber erhellt hieraus, wie wenig zweckdienlich es ist, die Texte der Dainos, wie Herr Kurschat gethan hat, mit dem gewöhnlichen prosaischen Wortaccent zu versehen.

Der Reim ist aus den ächten Dainos ganz ausgeschlossen.

Soweit Nesselmann. Von den Nesselmannschen Dainos seien folgende ausgewählt:

2.

Mėnů Saulużę wede
Pirmą pawasarelį.
Sauluże anksti kėlės,
Menużis atsiskyre.

Mėnů wėn's waiksztinejo,
Auszrinę pamylėjo.
Perkun's didey supykes
Jį kardu perdalyjo.

Ko Saulês atsiskyrei?
Wén's naktij' waiksztinėjei?
Auszrinę pamylėjei?
Szirdis pilna smutnybês.

Der Mond führt' heim die Sonne,
Es war im ersten Frühling.
Die Sonne stand schon früh auf,
Der Mond von ihr sich trennte.

Er ging allein spazieren,
Verliebt' sich in den Frühstern,
Da ward Perkunas zornig,
Zerhieb ihn mit dem Schwerte.

Warum hast du getrennt dich?
Bist einsam Nachts gewandelt?
Verliebst dich in den Frühstern?
Da war sein Herz voll Trauer.

123.

Labą wakar', merguź' mano,
Labą wakar', jaunoji.

Kam tu taisai pataleli
Kas subatôs wakarą?

Kas taw darbo, bernuź' mano,
Kas taw darbo, jaunasis?

Labą rytą, merguź' mano,
Labą rytą, jaunoji.

Kam tu szlůji kėmuźeli
Kas nedėlės rytuźį?

Kas taw darbo, bernuź' mano,
Kas taw darbo, jaunasis?

Jok, bernyti, nů kėmelio,
Kad ne iszeis tetuźis.

O kad iszeis tetużelis,
Tai źirguźį taw atims.

Ir iszjojo bernużelis,
Labay graudzey werkdumas.

Sugriszk, sugriszk, bernużeli,
Dar kartelį pabuczok.

Dar kartelį pabuczojo
Pasidėkawodamas.

Guten Abend, du mein Mädchen,
Guten Abend, liebes Kind!

Wem bereitest du das Bettchen
Doch an jedem Samstag spät?

Was geht dich das an, mein Knabe?
Was geht dich es an, Gesell?

Guten Morgen, du mein Mädchen,
Guten Morgen, liebes Kind!

Für wen kehrst du aus den Hofraum
Doch an jedem Sonntag früh?

Was geht dich das an, mein Knabe?
Was geht dich es an, Gesell?

Reit', o Knabe, von dem Hofe,
Kommt der Vater sonst heraus.

Und kommt erst heraus der Vater,
Dann nimmt er dein Pferd dir weg.

Und er ritt hinaus der Knabe,
Ritt und weinte bitterlich.

Kehre, kehre wieder, Knabe,
Auf ein einz'ges Küßchen nur!

Und er küßte sie noch einmal
Und bedankte herzlich sich.

Es wird jedem in den Sinn kommen, daß diese Daina mit dem altiranischen Langverse dieselbe strophische Composition gemeinsam hat.

141.

Ey żirge żirgyti,
Jûdbėrasis mano,
Kodėl tu ne ėdei
Grynû awiżaczû?

Argi taw persunkus
Szis tolim's kelatis?
Szis ilgasis kelias
Dwiszimtû mylaczû?

Dewynes upates
Plaukte plaukiamoses,
O szi deszimtoji
Nerte neramoji.

Żirgytis perplauke,
Brolelis nuskendo,
O jis nuskendamas
Kleweli nutwėre.

Ey klewe kleweli,
Zaliasis medeli,
Daugiaus ne żaliosi
Kaip szi rudenuką.

Asz tawę pakirsiu,
Szakas pagenėsiu
Tawo lėmenuką
Namużen parwesziu.

Wadidisiu Tilżės
Dailų diszėruką,
Darydisiu lową
Ir margą gembużę.

Ei mein Roß, mein Rößlein,
Du mein dunkelbraunes,
Warum will nicht munden
Dir der reine Hafer?

Wird zu schwer dir etwa
Diese weite Reise,
Diese lange Reise
Von zweihundert Meilen?

Flüßchen ganzer neune
Müssen wir durchschwimmen,
Und gar dieses zehnte
Tauchend noch durchwaten.

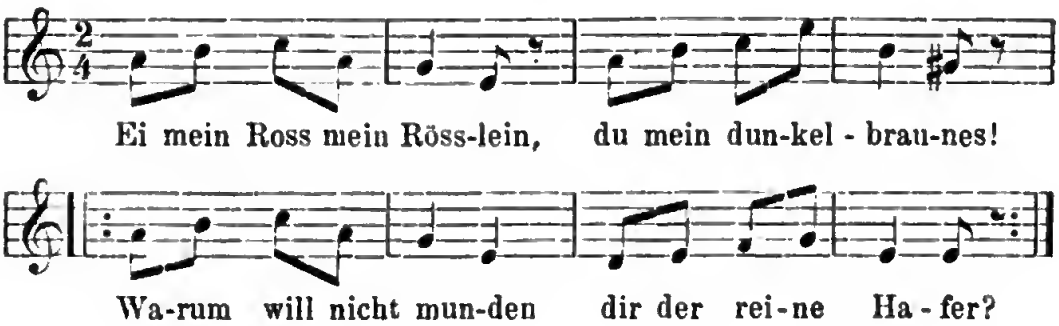
Rößlein schwamm hinüber,
Brüderchen sank unter,
Und im Sinken hielt er
Sich am Ahornbaume.

Ahorn, lieber Ahorn,
O du grünes Bäumchen,
Wirst nicht länger grünen,
Als nur diesen Herbst noch.

Ich will dich ja fällen,
Abhau'n deine Aeste,
Deinen Stamm, den fahre
Ich mir dann nach Hause.

Laß' mir dann aus Tilsit
Einen Tischler kommen,
Laß' ein Bett mir machen,
Einen bunten Knaggen.

O ką paguldysi	Und wen willst du legen
I naują lowużę?	In das neue Bettchen?
O ką pakabįsi	Und was willst du hängen
Į margą gembużę?	An den bunten Knaggen?
Mergytę guldysiu	Will mein Mädchen legen
I naują lowużę,	In das neue Bettchen,
Wainiką kabįsiu	Will ihr Kränzchen hängen
Į margą gembużę.	An den bunten Knaggen.
O ką priguldysi	Und wen willst du legen
Prė szalės mergytės?	An des Mädchens Seite?
O ką prikabįsi	Und wen willst du hängen
Szale wainikelio?	Neben jenes Kränzchen?
Asz patsai prigulsiu	Ich will selbst mich legen
Prė szalės mergytės,	An des Mädchens Seite,
Lendrinę kabįsiu	Meinen Rohrstock häng' ich
Szale wainikelio.	Neben ihrem Kranz auf.



Diese Melodie ist ein in der Terze schließendes Moll. Eine andere von Nesselmann mitgetheilte Melodie geht aus H-dur von der Tonica bis zur Tonica. Diese zweite Melodie ist jedenfalls die neuere und scheint von denselben Dichtern herzurühren, auf welche die Strophen mit den Reimen zurückgehen.

§ 62. Accentuirende Verse der Kelten.

Derjenige, welcher mit der Wissenschaft der vergleichenden Grammatik nicht unbekannt ist, kennt als eines der sichersten Resultate ihres gegenwärtigen Standpunktes, daß von den Indogermanen Europas drei Völker untereinander eine nähere historische und geographische Einheit bildeten: Germanen, Altitaliker, Kelten. Von diesem Gesichtspunkte aus mußte man aprioristisch sagen können, daß die den Germanen und Altitalikern gemeinsame Art der Versification auch bei den Kelten zu finden sein müßte. Der Verfasser dieser allgemeinen Metrik konnte die Zeit nicht erwarten, bis ihm Professor Windisch aus Leipzig die nöthigen Materialien für eine Kenntniß keltischer, zunächst altirischer Verse übersandte. Er spricht für diese seine Freundlichkeit, mit der er ihm in mehrfachen Sendungen Briefe und Bücher hat zukommen lassen und ihm namentlich die dem Verfasser ganz unbekannten irischen Wortaccente für den Saltair na Rann, das Hauptdenkmal alter irischer Accentuationsverse, mitgetheilt hat, seinen wahrhaft von Herzen kommenden Dank aus.

Wir halten es für unsere Pflicht, aus W. Stokes preface zu den *Anecdota Oxoniensia*, Texts, documents and extracts chiefly from manuscripts in the Bodleian and other Oxford libraries. Vol. I. part. III. *Saltair na Rann* edited by Whitley Stokes. Oxford 1883. 4. Folgendes hierher zu setzen.

The *Saltair na Rann*, 'Psalter of the Staves or Quatrains', a collection of 162 Early-Middle-Irish poems now for the first time printed, is contained in its entirety only in the Bodleian Ms. Rawl. B. 502 ff. p. 19—40. But

there is a copy of one of the poems (No. X) in the Lebar Brecc, a Ms. of the fifteenth century; and corrupt and modernised copies of poems IV. V. and VI. are to be found in a Ms. also belonging to the Royal Irish Academy, marked 23. G. 25, written by one O'Longan about seventy years ago.

The *Saltair*, like the Félire Oengusso and other pseudonymous matter, is attributed to Oengus the Culdee, who flourished in the beginning of the ninth century; and his name — *is me Oengus céle Dé*, 'I am Oengus the Culdee' — actually occurs in line 8009. But that this attribution is erroneous follows, first, from the numerous Middle-Irish forms which the poem contains, and which cannot possibly be due to the transcriber, and, secondly, from its mention, in l. 2342 of an event — the murrain which began A. D. 985 — and in ll. 2349—2365 of certain contemporary kings, as well as of Dub-dá-léthe, one of S. Patrick's successors in the see of Armagh, who died A. D. 1061.

Our Ms., Rawl. B. 502 is a large quarto, now containing 83 leaves of vellum in a hand of the twelfth century, and 20 leaves of paper. — —

The poems now printed begin at fo. 19 a 1 and end at fo. 40 b. 2. They are written in double columns, with 50 lines in each.

According to the scribe's note following line 7788 the poems now printed fall into four divisions, (1) the Psalter, (2) the poem on repentance, (3) the poem on confession, and (4) the ten poems on the Resurrection. That note means: 'Thus far the body of the Psalter of the Quatrains, to wit, the thrice fifty poems *(duana)*. Two after, (one) for confession and (the other) for repentance; and ten to set forth the Resurrection; so that there are twelve and

thrice fifty poems altogether.' The thrice fifty poems — equal in number to the psalms and hence 'the Psalter' — deal for the most part with incidents from the Old Testament. But the first poem contains a kind of description of the universe; poems XI (on the penance of Adam and Eve) and XII (on the death of Adam) are founded on the *Vita Adae et Evae*, two texts of which have been published by W. Meyer (München, 1879); and poems XLII—L relate to the life of Christ. — Poem CLI expresses repentance for transgression and prays for forgiveness. No. CLII is an expression of ignorance of God and his various works. Nos. CLIII to CLIX describe the events on each day of the week before the last Judgement. Sense here is so completely sacrificed to metrical requirements that these seven poems are, to a large extent, unintelligible to me. CLX deals with the seven resurrections — namely (1) that of the apostles, (2) of the prophets, (3) of the confessors, (4) of the martyrs, (5) of the saints, (6) of the virgins, penitents and baptized infants, and (7) of the rest of the human race. — Poem CLXI treats of the coming of the demons out of hell to earth, the fall of the idols etc. The last poem, CLXII, describes the triumph of the angels over their foes, the rewards of the righteous, the punishments of the wicked.

The metre in which the bulk of the *Saltair* is composed is *deibide*, each line of the quatrain consisting of seven syllables, the second and fourth ending with a word exceeding in the number of its syllables the words respectively ending the first and third; the first and second lines rhyme together, as do the third and fourth. Alliteration is frequent, and a word in the middle of one line often rhymes with a word in the beginning or middle of the

following line (e. g. *rúinib*, *dúilib*, lines 9, 10, *sorcha*, *dorcha* 17, 18).

Poem CLII is in a different metre, *rannaigecht* mór, each line ending in a monosyllable [d. i. auf männlichen einsylbigen Ausgang], and only the second and fourth lines rhyming.

In CLIII — CLXII the first and third lines of each quatrain regularly end in rhyming trisyllables, the second and fourth in rhyming dissyllables.

Internal rhymes are frequent, e. g. *fogur*, *domnuch*, 8021, 8020, *luaichthi*, *cruaidi*, 8037, 8039. The first, second and third words in the first line of a quatrain sometimes rhyme respectively with the first, second and last words of the third line; see e. g. 8125—8127, 8137—8139.

So hat sich ebensogut das alte irländische Alliterationsgedicht, wie das alte niederhochdeutsche, der Heliand, mit einer versificirten Darstellung aus der heiligen Schrift beschäftigt, das altirische als eine Sammlung von Legenden, das altniedersächsische als ein biblisches Epos. Das Versmaß in beiden ist aber nahezu dasselbe.

Psaltar narann inso sis dorigni Oengus Celi-De.

Moríse rí nime nair*)
cenhuabur, cenimmarbaig,
dorósat domun dualach,
morí bithbeo, bithbuadach.

Rí osduilib thargca gréin,
rí ósfudumnaib aicgéin,
rí tess, tuaid, tíar ocus tair,
fris niderntar immargail.

*) Die durch fettere Buchstaben bezeichneten Wortaccente verdanke ich der Gefälligkeit des Herrn Professor Dr. Windisch in Leipzig.

9. Ri coruinib robai, fail,
riaṅdúilib, rian-aimseraib,
rí bithbeo beus, blaith adenn,
ri centossach, cenforcenn.

13. Ri dorigne nem noithech,
nihúaibrech, niimchloithech,
ocus talam, tolaib tlacht,
contrem, comfossaid, comnart.

17. Ri dorigne sorcha saer
ocus dorcha con-anaeb:
indaranai islaithe lan,
araile isadaig imlan.

21. Ri rodelb tétadbul De
dochetadbur nandule,
. . . . s frisamla suthach
inmass amra ecruthach.

25. Ri rodelb eisse cachinduil
rosderb congesse coemruin
eter nún isgarb condath
eter marb ocus beothach.

29. Ri rothepi, bladmar, brass,
asinchetadbar admas,
talam tromm toracht, delm chert,
dian' fonn fothacht fotlethet.

33. Ri rochruthaig, nícuac cinte,
hicuairt nafirmiminte,
domun delbda derbda druing,
mar ubull febda fircruind.

37. Ri rodelb dluma iartain
hura coderb imthalmain,
rith roseim osbith, buaid ṅgle
indaeor uair uscide.

41. Ri c(ria)thras usce n-an, n-úar
foriathmass nan-al n-ollmuad,
iarsebaib cosesraib sruth
iarmesraib comesrugud.

45. Ri roordaig ocht ṅgaetha
torgaib cenlocht lanaeba,
cethri primgaetha cotṅgaib
cethri fogaetha feochrai.

49. Cethri fogaetha aile,
rádit auctair ergnaide,
bidhi an-arim [fír] chert
dogaethaib dagaeth deec.

53. Ri rodelb datha naṅgaeth
rosderb frisratha slanaeb,
iarclechtaib rith roratha (?),
combrechtaib cachilldatha.

57. Ingel, incorcarda glan,
inglass, induaine allmar,
inbuidi, inderg, derb dána,
nisgaib fergg frisodála.

61. Indub, indliath, indalad,
intemen, inchiar chálad,
indodar, doirchi datha,
nidat soirchi sogabtha.

65. Ri rosordaig oscachmaig
na ocht fogaetha feochrai,
rodelb cenditha, dín saeth,
cricha nacethri primgaeth.

69. Anair incorcra glanbda,
andess ingel gle, amra,
atuaid indub gailbech, grach,
aniar indodur engach.

73. Inderg, inbuidi 'male,
eter gil ocus corcrai,
indúani, inglass, croda (?) lir,
eter huidir isglegil.

77. Indliath, inchiar, grainne aṅguir,
eter huidir iscirduib,
intemen, indalad tair,
eter duib ocus corcair.

81. Coir rocoraiged acruth,
doronad an-orddugud,
fogaessaib glessib cenchlith
iarsessib, iarsuidigthib.

85. Na da gaeth dec, tolaib tress,
tair ocus tiar, tuaid istess,
rii roscuibdig cotagaib
roscuibrig fo secht ṅglessaib.

89. Ri dosnarbair iarsessaib
imthalmain con-ilglessaib,
cach digaeth dib imglés ṅgle
isoengles foraib huile.

CLII.

Nimtha saegid for Dia ṅdron
con-ilur mod medar ṅglan,
condarcuiri arcrichid ṅgel
ruiri reb richid romchar.

Relat triarintriuchta ráid
áes indintliuchta áin ém
iarfinnalta frisid sloig,
inganta móir morig réil.

Retha gaissi canar lib
cotibgaib cenbaisse blad,
dána cenecla nachneich,
slana iarsreith cena corath.

Coniarfus duib, duraib eim,
ni dorunaib moríg réil,
gleod cachcesta uair daruair,
leor buaid diafesta doleir.

CLIII.

Bacoir docachcristaide;
cianochiad cachthratha,
huamun domnaig tristaide
sechtmain rialathi m̀bratha.

Biaid fogur fenedach
congairib grandaib garbaib,
isindomnuch dedenach
rian-eisseirge domarbaib.

Ticfa nel derg teinntide
atuáisciurd nime ninaig,
granna, gér, garb, geintide,
lethfaid dartalmain tinaig.

Ticfa fleochud fuilide
asindniul dorcha dogor,
truag deochair diarcuiribne
linfaid inn-huili ǹdomon.

Imtrath terta tinscanat
frossa fégfola fomnaig,
nitercca, niimscarat,
coti leth lathi indomnaig.

Ticfat luaichthi lasracha,
ticfat toirne centola,
ticfat cruaidi casracha,
ticfat froslacha fola.

O leuth lathi lanaide
cotrath nona nicletha,
fleochud fola falaide
fochetheora ardda inbetha.

Tomadmann tuath talmanna
cretha granna isglorae,
in muir colin anmanna
tet daramuru mora.

Mairg cechn-oen 'nafrithele
nachfoichlidar cofooil,
uamun brátha bithféle
ciadogneimmis bacooir.

Bacóir docach cristaide.

Die ersten 151 Gedichte haben dieselbe metrische Beschaffenheit, eine jede der vier rhythmischen Reihen einer Strophe besteht aus sieben Sylben. Es scheinen sich zwar nicht jedesmal sieben Sylben herausstellen zu wollen, aber Alles, was dem widerstrebt, wird sich leicht entfernen lassen. So lautet v. 582: sanctus Dominus Sabaoth. Die Handschrift giebt hier »domnius«. Es ist wohl keine Frage, daß hier wie auch in v. 588 sanctus deus Sabaoth hergestellt werden muß. In v. 668: »ocus dominationes« wird Elision eines Vocales anzunehmen sein und dasselbe auch in ächt irischen Wörtern. Ueberhaupt kennen wir noch nicht die Art und Weise, wie — etwa ähnlich wie in Otfrids althochdeutschen Versen — auch in den irländischen Versen ein Ausfall des Vocales vor einem folgenden Vocale angenommen wurde. Kurzum, Siebensylbigkeit des irländischen Alliterationsverses ist durchgehendes Gesetz.

Es könnte hiernach scheinen, daß der irländische Alliterationsvers nicht wie der altgermanische im Inlaute die Senkungen habe ausfallen lassen können, daß also hier keine asynartetischen Bildungen vorkommen; denn den Vers nach der Sylbenzahl zu bestimmen hätte eigentlich nur dann einen Sinn, wenn auf jede Hebung eine Senkung folgte, oder umgekehrt. Trotzdem kennt der altirische Vers die

Unterdrückung der Senkungen oder die asynartetische Bildung sehr wohl. Die von Professor Windisch gegebene Bestimmung des Wortaccentes ist nämlich folgende:

Morise rí nime náir.

Hier kommt auf jede der beiden letzten Alliterationssylben je ein Hochton. Auch auf »rí« kommt ein Hochton. Wir sehen also zu unserem Erstaunen, daß die Irländer in ihren alliterirenden Versen eine höchst artificiöse Bildung angewandt haben. Wie Hephaistion und die zeitgenössischen Alexandriner z. B. den asynartetischen Vers

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑

als ein sechszehnsylbiges Metrum zählten, ebenso haben auch die alten Iren ihre bald synartetischen, bald asynartetischen (oder wie sie früher von Roßbach und Westphal genannt wurden, bald nichtsynkopirten, bald synkopirten) Verse gezählt nach der in ihnen stattfindenden Sylbenzahl. Es war ihnen also

Morise rí nime náir

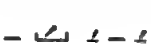
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑

ein siebensylbiger Alliterationsvers. Das Künstliche (Artificiöse) dieser Auffassung bestand also darin, daß auch eine jede der asynartetischen Sylben so gut wie die unmittelbar auf einander folgenden Senkungen und Hebungen (die vier ersten und die drei letzten Sylben), als ob sie alle gleich berechtigt wären, wie Sylbenbestandtheile des Verses gezählt wurden. Wenn Hephaistion die sechszehn Sylben des asynartetischen Metrums als einen einzigen sechszehnsylbigen Vers auffaßte, so machte er es genau so wie die altirländischen Metriker, welche ihren alliterirenden Vers als siebensylbigen

bestimmten. Wollte man in der alliterirenden Metrik der Germanen oder der alten Italiker den Vers

(s. S. 67 und 227) als viersylbigen bestimmen oder

(s. S. 64 und 226) als sechssylbigen Vers oder



als sechssylbigen Vers, so hätte man genau gethan, was die alten Irländer thaten, als von ihnen der Alliterationsvers des Oengus als siebensylbiger Vers gezählt wurde. Die irländische Stufe der Alliteration verhält sich also ungefähr wie das System des Hephaistion zu dem einfacheren und klareren Systeme des Aristoxenus, sie ist der Alliterationsstufe der Germanen und der alten Italiker (Latiner, Umbrer, Osker) gegenüber das weniger ursprüngliche. Fügen wir hinzu, daß mit der Alliteration auch häufig der Reim (Windisch sagt Reim und Assonanz) verbunden wird, so ist damit alles gesagt, um den Ursprung dieser Art der irländischen Versification ein späteres Alter als der Alliteration der Germanen und der alten Italiker zu vindiciren. Schon in dem altnordischen Gebiete standen die Germanen auf dem Standpunkte des Alliterationsverses, auf deutschem Boden sind sie zum Reime erst vom Alliterationsvers aus gelangt, als das alte Hochtonsgesetz des alliterirenden Verses dem veränderten Tone der subjectiveren Darstellung der Poesie nicht mehr genügen wollte, sondern eine vorwiegende Betonung des Versendes erheischte. Die Germanen sind zu ihren Reimversen an Stelle der alliterirenden in gesetzmäßiger Nothwendigkeit gelangt; woher die Iren zur Alliteration ihren Reim herzubekamen, wer kann es sagen?

Die sorgfältige metrische Abtheilung der handschriftlichen Ordnung der Gedichte des Saltair na Rann in drei verschiedene Classen, in deren erste die gewöhnlichen siebensylbigen Gedichte, in deren zweite die siebensylbigen Gedichte mit auslautender einsylbigen Länge (die Gedichte mit dem Metrum rannaigecht), in deren dritte Classe Gedichte mit Versen auf mehrsylbige Ausgänge gestellt sind, das ist ein fernerer Beweis, daß die Iren ihre metrische Anordnung der Gedichte nach ähnlichen Grundsätzen ganz äußerlicher Art wie die Anhänger Hephaistions in der alexandrinischen Zeit getroffen haben, übrigens aber viel über diese äußerlichen Dinge reflectirten.

Fünftes Capitel.

Die quantitirenden Verse der alten Griechen.

§ 63. Die Prosodie der griechischen Verse.

Von Professor H. Gleditsch.

Aristoxenus giebt in seinen rhythmischen Stoicheia (p. 7, 17 W.) als die Bestandtheile des sprachlichen Rhythmizomenon an: *γράμματα, συλλαβαί, ῥήματα καὶ πάντα τὰ τοιαῦτα.**) Er meint mit *γράμματα* und *συλλαβαί* das was wir Sylben nennen, indem er unter *γράμματα* die *μονογράμματοι συλλαβαί* d. h. die rein vocalischen Sylben, unter *συλλαβαί* die aus Verbindung eines Vocales mit einem oder mehreren Consonanten bestehenden (vielleicht auch die rein diphthongischen) Sylben versteht. Die zweite Art der *μέρη λέξεως* sind die *ῥήματα* d. h. Wörter; die dritte von Aristoxenus mit *πάντα τὰ τοιαῦτα* bezeichneten sind die Sätze. Wir haben also zunächst die Sylben, dann die

*) *Διαιρεῖται δὲ ὁ χρόνος ὑπὸ τῶν ῥυθμιζομένων τοῖς ἑκάστου αὐτῶν μέρεσιν. ἔστι δὲ τὰ ῥυθμίζόμενα τρία· λέξις, μέλος, κίνησις σωματική. ὥστε διαιρήσει τὸν χρόνον ἡ μὲν λέξις τοῖς αὐτῆς μέρεσιν, οἷον γράμμασι καὶ συλλαβαῖς καὶ ῥήμασι καὶ πᾶσι τοῖς τοιούτοις· τὸ δὲ μέλος κτλ.* Vgl. Westphal, Aristoxenus S. 12.

Wörter und die Sätze als Bestandtheile des sprachlichen Rhythmizomenon zu betrachten.

Die Metriker und Grammatiker der alexandrinischen und der Kaiserzeit sprechen, wenn sie die Theorie der Sylben behandeln, schlechthin nur von kurzen und langen Sylben, von denen die letzteren den doppelten Umfang der ersteren haben; die Rhythmiker hingegen unterscheiden verschiedene Arten der sprachlichen Länge und der sprachlichen Kürze. Choeroboscus in seiner Exegesis zu Hephaestion sagt (in Studemunds Anecd. Var. I p. 34): *οἱ δὲ ῥυθμικοὶ λέγουσι τόδε εἶναι μακρότερον τοῦδε, φάσκοντες τὴν μὲν τῶν συλλαβῶν εἶναι δύο ἡμίσεος χρόνων, τὴν δὲ τριῶν, τὴν δὲ πλειόνων· οἷον τὴν »ως« οἱ γραμματικοὶ λέγουσι δύο χρόνων εἶναι, οἱ δὲ ῥυθμικοὶ δύο ἡμίσεος, δύο μὲν τοῦ ω μακροῦ, ἡμιχρόνιον δὲ τὸ σ· πᾶν γὰρ σύμφωνον λέγεται ἔχειν ἡμιχρόνιον.* »Der bloße consonantenlose kurze Vocal — so sagen die Rhythmiker — bedarf zu seiner Aussprache die Hälfte der Zeit, in welcher der consonantenlose lange Vocal ausgesprochen wird; treten aber Consonanten hinzu, so nehmen auch diese eine gewisse Zeit in Anspruch, es bedarf jeder auf den Vocal folgende Consonant die Hälfte der Zeit, welche die Aussprache des kurzen Vocales einnimmt, und hierdurch ist im gewöhnlichen Sprechen die Zeit der einzelnen Sylben eine mannigfach verschiedene.«

Wer möchte in Abrede stellen, daß sich in dieser Doctrin der alten Rhythmiker eine liebevolle und eingehende Betrachtung der Sprache*) kund giebt? Wir müssen sie

*) W. Hartel, Homer. Studien. I. (Berlin 1873) p. 42, der diese Worte citirt, fährt fort: »und wir können hinzufügen, eine durchaus richtige, bei der wir nur über die Feinheit der, wie es scheint, durch Instrumente nicht unterstützten Wahrnehmung

nur richtig verstehen. Sie reden hier nämlich nicht von dem rhythmischen Maße, welches der Dichter und Componist den Sylben als Theilen des Rhythmus anweist, sondern von der quantitativen Sylbenverschiedenheit, welche in der Sprache an sich, ohne Rücksicht auf das rhythmische Maß besteht. Und geben wir ihnen zu, daß der consonantenlose lange Vocal die doppelte Zeitdauer des consonantenlosen kurzen Vocals hat, so läßt sich nicht viel dagegen einwenden, daß sie für den einzelnen Consonanten als Zeitdauer die Hälfte der bloßen vocalischen Kürze ansetzen, denn die Norm der griechischen Rhythmopöie spricht dafür. Sie erhalten folgende Scala der natürlichen Sylbenwerthe:

einzeitige Sylbe: kurzer Vocal, z. B. ε.
1½zeitige Sylbe: kurzer Vocal mit einem Consonanten, z. B. ἐκ.
zweizeitige Sylbe: langer Vocal oder Diphthong oder kurzer Vocal mit zwei Consonanten, z. B. η, ει, εξ.
2½zeitige Sylbe: langer Vocal mit einem Consonanten, kurzer Vocal mit drei Consonanten, z. B. ης, εις, ἄρξ.
dreizeitige Sylbe: langer Vocal mit zwei Consonanten, z. B. ηξ.

Es sind hier alle Formen des griechischen Sylbenauslautes — denn bloß vom Sylbenauslaute reden die *ῥυθμικοί* — berücksichtigt, von der offenen Kürze bis zur dreifach ge-

---

staunen müssen. Diese Thatsachen haben erst jüngst durch die sinnreichen Experimente, welche Professor Brücke an deutschem Sprachstoff vornahm, eine nicht unwichtige Bestätigung erhalten.« Vgl. Brücke, Die physiologischen Grundlagen der neuhochdeutschen Verskunst S. 70.

schlossenen Kürze und zweifach geschlossenen Länge. Dies ist die Lehre der alten Theoretiker, welche die Art und Weise, wie der Dichter die Sprache zum Rhythmizomenon macht, mit der Natur der Sprache zu vermitteln suchen.

Wir werden demgemäß im Folgenden das vocalische und das consonantische Element der Sylbe gesondert betrachten.

Das vocalische Element der Sylbe.

Der Unterschied der langen und kurzen Vocale gehört zu den ältesten Eigenthümlichkeiten der Sprache. Im Laufe der Zeit finden aber in jeder Sprache in Beziehung auf die Quantität der Vocale mancherlei Veränderungen statt. So zeigt sich z. B. in der Entwickelung der lateinischen Sprache ein Umformungsproceß bezüglich der Quantität, der sich als Verkürzungssucht ursprünglich langer Flexionssylben bezeichnen läßt, und diesem Triebe die langen Vocale zu kürzen geschieht in den romanischen Sprachen noch mehr Genüge. Auch die germanischen Mundarten unterliegen demselben früh, während sich in ihnen später mit der durchgängigen Verkürzung der Endsylben eine Verlängerung der kurzen Wurzelsylben verbindet. In der Geschichte der griechischen Sprache läßt sich, so lange wir sie noch die griechische nennen, nur wenig von solchen Veränderungen der ursprünglichen Quantität bemerken, erst das Neuhellenische trägt diesem Processe Rechnung*).

An allen Veränderungen wie in der Sprache überhaupt so in der Quantität der Vocale ist die Poesie unschuldig:

*) Vgl. Foy, Lautsystem d. Vulgärgriechischen. Leipzig 1849. Beispiele aus Inschriften sind gesammelt bei Ric. Wagner, Quaestt. de epigrammatis graecis ex lapidibus collectis. Lips. 1883.

sie wirkt niemals auf Länge und Kürze des Vocals umgestaltend ein, der Dichter thut nichts als diesen Veränderungen zu folgen; er ist im Gegentheil darin conservativ, daß er so lange wie möglich die alten Sprachformen festhält und erst allmählich den Neuerungen Folge leistet. Er schwankt bisweilen — namentlich der Dichter der älteren Zeit — in der Quantität, aber er vertritt in diesem Schwanken nur die Weise seiner Zeit und seiner Mundart. Der Wechsel zwischen Kürze und Länge in gewissen Wörtern erklärt sich aus dem größeren Reichthum an alten ursprünglichen Formen, welche die Dichter der früheren Zeit noch festhalten, während die spätere Zeit, indem sie diesen Reichthum aufgiebt und sich der alten Formen entäußert, in prosodischer Hinsicht consequenter erscheint. Die trüben Vorstellungen von einem Dichter, der *metri causa* lange Vocale gekürzt oder kurze gelängt habe, sind mit dem Fortschritte der Sprachwissenschaft immer mehr geschwunden und der Erkenntnis gewichen, daß der Dichter, ohne der Sprache Gewalt anzuthun, genau den prosodischen Eigenthümlichkeiten derselben folgt und sich Schwankungen nur gestattet, wo sie durch die Sprache selbst gegeben sind*).

Das consonantische Element der Sylbe.

Bei jedem Volke, welches eine quantitirende Verskunst hat, bei den Griechen, Römern, Indern, Persern und Arabern, beachtet der Dichter, wenn er die Sprache dem Rhythmus unterwirft, nicht bloß das vocalische Element, sondern

*) Daß bei Homer die langen Conjunctivvocale nicht metri causa verkürzt sind, ist zuerst in der zweiten Auflage der Griechischen Metrik II. Bd. p. 69 ff. dargethan worden.

auch die den Vocal begleitenden Consonanten, und im allgemeinen herrscht für alle diese Sprachen die Norm, daß eine Sylbe mit kurzem Vocal, wenn auf diesen zwei Consonanten folgen, als Bestandtheil des Rhythmizomenon dieselbe Zeitdauer erhält wie eine Sylbe mit langem Vocale. Dies ist es, was die alten ῥυθμικοί sagen, wenn sie den Satz aufstellen, daß das Aussprechen des Consonanten die halbe Zeitdauer des einfachen consonantenlosen Vocales erfordere. Eine solche Sylbe nun, welche nicht durch die Natur ihres Vocales, sondern durch die Verbindung des kurzen Vocales mit zwei folgenden Consonanten zur Länge wird, nennen die alten Techniker θέσει μακρά, während jene φύσει μακρά genannt wird. Es ist hierbei — bis auf einige näher zu besprechende Fälle — einerlei, ob die auf den kurzen Vocal folgenden Consonanten mit ihm zu einer Sylbe oder einem Worte gehören, oder beide der folgenden Sylbe oder dem folgenden Worte angehören*):

*) Im Verlaufe der Entwickelung der griechischen Sprache und Verskunst haben sowohl die vocalisch als die consonantisch auslautenden kurzen Endsylben allmählich immer mehr ihre Längungsfähigkeit durch Position eingebüßt, wie dies von Isidor Hilberg nachgewiesen worden ist in seinen beiden Schriften: Das Gesetz der trochäischen Wortformen, Wien 1878 und Das Princip der Sylbenwägung und die daraus entspringenden Gesetze der Endsylben in der griechischen Poesie, Wien 1879.

Die vocalisch auslautenden kurzen Endsylben sind schon bei Homer auf die Senkung des ersten und zweiten Spondeus im Hexameter beschränkt; später schwanden sie auch an diesen Stellen und wurden in den Versheburgen schon seit Hesiod nur mit gewissen Einschränkugen geduldet, ihre Längung durch Position wurde also offenbar gemieden.

Die consonantisch auslautenden kurzen Endsylben wurden ebenfalls, wenn auch später, aus den Verssenkungen verdrängt und durften bei Nonnos nur noch unter gewissen Bedingungen die

der griechische Dichter denkt sich die Sylben des Verses in fortlaufender Continuität und die hierbei zusammentreffenden consonantischen Elemente läßt er nicht auf die folgende, sondern auf die vorhergehende Sylbe ihren verstärkenden Einfluß ausüben. Uebrigens ist dabei besonders hervorzuheben, daß der kurze Vocal der θέσει μακρά durch die auf ihn folgenden Consonanten niemals zum langen wird, sondern seine Natur als kurzer Vocal behält und stets als Kürze gesprochen werden muß. Die erste Sylbe in πράγματος ist z. B. eine φύσει μακρά und fordert die Aussprache des α als vocalischer Länge, die erste Sylbe in ἐστί ist eine θέσει μακρά und fordert die Aussprache des ε als vocalischer Kürze, trotzdem daß diese Sylbe als Bestandtheil des Rhythmizomenon die rhythmische Bedeutung einer Länge hat. Der natürlichen Beschaffenheit des Vocales wird durch die rhythmische Geltung der Sylbe kein Zwang angethan, sie bleibt auch innerhalb des Rhythmus unveränderlich.

Obwohl aber der ῥυθμοποιός den Verschiedenheiten des gewöhnlichen Sprechens sich anschließt, so giebt er sich ihnen doch nicht unbedingt hin: denn er räumt zwar der Sylbe mit kurzem Vocal, worauf zwei Consonanten folgen (⏑ ‖), eine größere Zeitdauer ein, als der Sylbe mit kurzem Vocale, welchem nur ein Consonant folgt (⏑ |), aber die zu den langen Vocalen hinzutretenden consonantischen Elemente läßt er für die rhythmische Messung unbeachtet, er weist

---

Versheben bilden, auch bei ihnen zeigt sich also eine Einbuße an Fähigkeit durch Position gelängt zu werden.

Der Grund für diese Erscheinung ist in den Betonungsverhältnissen der griechischen Sprache zu suchen, durch welche die Endsylben allmählich eine so große Abschwächung erfuhren, daß für die kurzvocalischen Endsylben die Längung durch Position nicht mehr ausreichend erschien.

der Sylbenform ⏑‖ keine längere Zeitdauer an als der Sylbenform ⏑|.

Die drei *τρόποι* der *κοινὴ συλλαβή*.

Hat das Hinzukommen des consonantischen Elements für die *φύσει μακρά* in der praktischen Rhythmopöie keine ihre Zeitdauer verstärkende Bedeutung, so wirkt doch umgekehrt der Mangel eines folgenden consonantischen Elementes in gewissen Fällen auf die rhythmische Zeitdauer dieser Sylbe abschwächend. Folgt nämlich auf den langen Vocal ein consonantisches Element, so ist die Sylbe als ein Bestandtheil des Rhythmizomenon in jedem Falle eine Länge; folgt aber ein Vocal, so kann sie auch die Bedeutung einer rhythmischen Kürze erhalten, z. B. *πλάγχθῆ ἐπεὶ*, *ἄνδρα μοὶ ἔννεπε*, auch in der Mitte des Wortes, z. B. *τοῖοῦτος*, *ποῖήσω*. Deshalb wird eine solche Sylbenform von den alten Technikern eine *κοινὴ συλλαβή* genannt, und zwar ist dies der *πρῶτος τρόπος κοινῆς*, *'ὅταν μακρῷ φωνήεντι ἢ μηκυνομένῳ ἢ διφθόγγῳ ἐπιφέρηται φωνῆεν.'* Hephaest. p. 7 W.

Wie die Sylbenformen ⏑| und ⏑‖ stets rhythmische Längen sind, so muß auch die Sylbenform ⏑||| stets eine solche sein. Dagegen hat die Verbindung eines kurzen Vocals mit zwei Consonanten (⏑‖) nur in den meisten Fällen, aber keineswegs immer die Bedeutung der rhythmischen Länge. Drei folgende Consonanten (⏑|||) sind kräftig genug, um in jedem Falle der kurzvocalischen Sylbe die Geltung der rhythmischen Länge zu geben; aber wenn bloß zwei Consonanten auf den kurzen Vocal folgen, so kommt es auf die Natur und die Stellung dieser Consonanten an, ob sie die Sylbe zur rhythmischen Länge zu kräftigen vermögen oder ob dieselbe die natürliche Dauer des kur-

zen Vocals beibehält, und es ist bei manchen der unter die Kategorie ⏑‖ fallenden Sylben, namentlich wenn die beiden Consonanten Muta und Liquida sind, dem Ermessen des Dichters anheimgestellt, sie als rhythmische Kürze oder als rhythmische Länge zu gebrauchen, z. B. *ὄπλον* und *ὦπλον*, *ἄκρον* und *ἄκρον*, *Πάτροκλος* und *Πάτρωκλος*. Dies ist der zweite *τρόπος* der *κοινή*, der nach Hephaestio p. 7 W. eintritt, *ὅταν βραχεῖ ἢ βραχυνομένῳ φωνήεντι ἐπιφέρηται ἐν τῇ ἑξῆς συλλαβῇ σύμφωνα δύο, ὧν τὸ μὲν πρῶτον ἄφωνόν ἐστι, τὸ δὲ δεύτερον ὑγρόν.*

Als dritten *τρόπος κοινῆς* giebt Hephaestio p. 9 W. den Fall an, *ὅταν βραχεῖα συλλαβὴ τελικὴ λέξεως ᾖ μὴ ἐπιφερομένων τῶν τῆς μακρᾶς ποιητικῶν συμφώνων, ἀλλ' ἤτοι ἑνὸς ἢ μηδενός*, und führt als Beispiele auf unter anderen *Ξ* 421 *οἱ δὲ μέγᾱ ἰάχοντες* und *Z* 194 *καὶ μὲν οἱ Λύκιοι*. Es ist gleich jetzt dazu zu bemerken, was unten weiter besprochen werden wird, daß hier nur scheinbar eine Kürze die Function der Länge übernimmt, in Wahrheit aber die zur Längung erforderlichen Bedingungen vorhanden sind, nämlich entweder ein ursprünglich langer Vocal bezw. Diphthong oder Position durch ursprünglich consonantischen Anlaut des nachfolgenden Wortes (*μέν Foι*).

Während die *κοινὴ συλλαβή* eine solche ist, welche nach dem Ermessen des Dichters bald als Kürze, bald als Länge gebraucht werden kann, so drückt die Benennung *ἀδιάφορος συλλαβή (syllaba anceps)* gar nicht den quantitativen Werth einer und derselben Sprachsylbe aus, sondern sie bezeichnet diejenige Stelle in einer rhythmischen Periode, welche die Anwendung sowohl einer langen als einer kurzen Sprachsylbe gestattet. Der legitime Platz für die *ἀδιάφορος συλλαβή* ist der Schluß der Periode resp. des Verses, welcher ebenso auch den Hiatus zuläßt; doch

finden sich Abweichungen von der strengen *συνάφεια* auch im Innern der Periode, namentlich in der Cäsurstelle gewisser Metra und beim Personenwechsel im dramatischen Dialog; s. S. 350 f.

Uebersicht über die Sylbenwerthe.

Langer Vocal mit folgendem consonantischen Elemente (_‖, _|) gilt rhythmisch stets als Länge; ohne consonantische Stütze (_) kann er im Auslaute des Wortes und im Inlaute desselben zur rhythmischen Kürze herabsinken.

Kurzer Vocal mit drei Consonanten nach sich (⏑|||) gilt stets als Länge; mit zwei Consonanten (⏑‖) meist ebenfalls als Länge, bei bestimmten Consonantenverbindungen aber auch als Kürze; mit einem Consonanten (⏑|) — bis auf seltene Ausnahmen — stets als Kürze; ohne folgenden Consonanten gilt er entweder als Kürze oder er wird, wenn ein anderer Vocal folgt, meist gar nicht als Sylbe in Rechnung gestellt.

Vocal vor folgendem consonantischen Elemente (Position).

A. Von der Regel, daß ein langer Vocal (oder Diphthong) vor folgendem consonantischen Elemente — einerlei ob ein oder zwei Consonanten folgen und ob diese demselben Worte oder dem folgenden angehören —

eine rhythmische Länge bildet, finden sich Ausnahmen nur in dem Falle, daß ein Eigenname sich ohne Verkürzung einer Länge dem Metrum nicht fügen will, namentlich in Epigrammen im elegischen Maße, aber auch anderwärts, z. B. *Ἐλευσῑνίων* hymn. in Cer. 266, *Ἐλευσῑνίδαο* ib. v. 105, *Ἐλευσῑνίας* Soph. Antig. 1120. Vgl. Lobeck Pathol. I, 286.

B. Kurzer Vocal vor drei Consonanten bildet stets eine Länge. In *Ἠλεκτρύων* Hesiod. Sc. 3. 16. 35. 82 ist wohl an Synizesis der dritten und vierten Sylbe zu denken und *ἀνδροτῆτα Π* 857, *Χ* 363, *Ω* 6 ist nur ein ungenauer schriftlicher Ausdruck für gesprochenes *ἀροτῆτα* (Bekker schreibt *ἀρετῆτα*, Andere *ἀδροτῆτα*, Clemm Rh. Mus. 32, 463 will *λιποῦσα ἀροτῆτα*). — *φάσματ᾽ στρουθῶν* bei Aeschyl. Ag. 145 beruht auf einem Textfehler.

C. Kurzer Vocal vor zwei Consonanten erfährt je nach der Stellung des consonantischen Elementes verschiedene Messung. Es sind zwei Hauptfälle zu unterscheiden: erstens beide Consonanten oder wenigstens der eine von ihnen bilden den Wortauslaut, z. B. *Τῦφυς*, *ἐξ*, *ἅλς* oder *ἐς δῖαν*, *ἐκ μέν*; zweitens die beiden Consonanten stehen im Inlaute eines Wortes oder im Anlaute des folgenden, z. B. *χερσίν*, *ἐπὶ πτόλιν*. Composita, deren erstes Glied auf einen oder zwei Consonanten auslautet, wie *ἔξ-εστι*, *ἐκ-λείπω*, fallen unter den ersten dieser beiden Fälle.

Erster Fall. Bilden die beiden Consonanten oder wenigstens der eine von ihnen den Auslaut eines Wortes, so gilt die kurzvocalische Sylbe als rhythmische Länge, also wird gemessen *Τῦφῡς*, *ἐξ* = –, *ἅλς* = –; ebenso im Compositis *ἔξ-εστι* – – ⏑, *ἐκ-λείπω* – – –. Nur wird in denjenigen Mundarten, welche ein *F* haben, diesem nicht

immer die Geltung eines Consonanten beigemessen; vgl. S. 349.

Zweiter Fall. Stehen die beiden Consonanten im Inlaute des Wortes oder bilden sie den Anlaut des folgenden, so wird die Natur derselben berücksichtigt.

I. Der zweite Consonant ist eine Muta oder ein Zischlaut, z. B. *κτ*, *πτ*, *στ*, *σκ*, *χθ*, *φθ*, *γγ*; *ζ*, *ξ*, *ψ*.

II. Der zweite Consonant ist eine Liquida, der erste eine Muta, z. B. *γλ*, *βλ*, *γρ*, *κρ*, *τρ*.

III. Der zweite Consonant ist eine Liquida, der erste ein Zischlaut oder ebenfalls eine Liquida, z. B. *σρ*, *σμ*; *μν*, *λλ*, *ρρ*.

I. Ist der zweite Consonant eine Muta oder ein Zischlaut, so gilt die Sylbe trotz ihres kurzen Vocals als rhythmische Länge (*θέσει μακρά*), z. B. *ἔκτεινα*, *πέπτωκα*, *ἐπὶ πτόλιν*, *ἄγγελος*. Hierher gehören auch die Fälle, wo einer der Doppelconsonanten *ζ*, *ξ*, *ψ* auf einen kurzen Vocal folgt: *ἔξεστι*, *ἐπὶ ξεστοῖσι τραπέζαις*.

Vernachlässigung dieser Position findet sich in den homerischen Gedichten bei folgenden mit *σκ* und *ζ* anlautenden Wörtern: *Σκάμανδρος* (*Σκαμάνδριος*) *B* 465, 467, *E* 49 und sonst (auch Hesiod. Theog. 345), *σκέπαρνον ε* 237, *ι* 391, *Ζάκυνθος B* 634 und öfter, *Ζέλεια B* 824, *Δ* 103. 121; Hesiod. Op. 589 bei *σκιή*; Pindar Nem. 7, 61 bei *σκοτεινός*. Die aus Homer *B* 537, *I* 382, *δ* 127. 229, *ξ* 286 angeführten Fälle, wo die erste Sylbe in *Ἰστίαια*, die zweite in *Αἴγυπτίη* von manchen als Kürze gemessen wird, gehören nicht hierher, da in diesen Wörtern das *ι* halbconsonantisch zu sprechen ist (s. Hartel, Hom. Stud. III, 18).

II. Ist der zweite Consonant eine Liquida, der erste eine Muta, so ist die Sylbe mit kurzem Vocale eine *κοινή* (s. S. 336 f.), d. h. der Dichter kann sie willkürlich als Länge oder als Kürze gebrauchen. Doch ist mit dieser allgemeinen Bemerkung die Sache nicht erledigt, sondern eine genauere Berücksichtigung mehrerer Factoren erforderlich. Es kommt nämlich auf viererlei an:

1. auf die Beschaffenheit der Liquida, 2. auf die Lautstufe der Muta, 3. auf die Stellung der beiden Consonanten im Inlaute oder im Anlaute des Wortes, 4. auf Dichtart und Dialekt.

1. Von den Liquiden ist ρ der rhythmischen Kürze am geneigtesten, etwas weniger λ, am wenigsten ν und μ*).

2. Von den Muten sind die Tenues und die Aspiratae der Kürze gleich geneigt, dagegen begünstigt die Media die Länge.

3. Stehen die beiden Consonanten im Anlaute des folgenden Wortes, so wird die voraufgehende kurzvocalische Sylbe weniger leicht zu einer rhythmischen Länge, als wenn sie im Inlaute stehen.

4. Die Epiker, die Elegiker und Iambographen, die äolischen Dichter Alkaios und Sappho, sowie der Ionier Anakreon begünstigen durchaus die Langmessung der betreffenden Sylbe; die attischen Dramatiker hingegen begünstigen die Messung als Kürze; Pindar und die übrigen chorischen Lyriker nehmen ihren Standpunkt zwischen Homer und den Dramatikern in der Mitte.

a) Von allen griechischen Dialekten ist der ionische

---

*) Vgl. Hephaest. p. 8 W. *φησὶ δὲ ὁ Ἡλιόδωρος τὸ μ ἐπιφερόμενον ἀφώνῳ ἧττον τῶν ἄλλων ὑγρῶν κοινὰς ποιεῖν ἐν τοῖς ἔπεσι συλλαβάς.*

der weichste. Damit hängt es sicherlich zusammen, wenn der epische Dichter an Consonantenverbindungen gleichsam Anstoß nimmt, während sie der attische mit Leichtigkeit überwindet; dem Sprachgefühl des Ioniers erscheinen Doppelconsonanzen, die für den Attiker die Kürze der Sylbe nicht beeinträchtigen, gewichtig genug, um ihr den rhythmischen Werth einer Länge zu geben. Die leichtesten von allen Consonantenverbindungen sind die einer Muta mit folgendem ρ oder λ; nur vor diesen am wenigsten Zeit für die Aussprache fordernden Verbindungen kann sich der ionische Dichter entschließen, die kurzvocalische Sylbe als Kürze gelten zu lassen, aber ungleich häufiger giebt er ihr auch in diesem Falle die Geltung einer Länge. Homer gebraucht eine Sylbe mit kurzem Vocal, auf welchen Muta und Liquida folgt, regelmäßig als Länge, mögen diese beiden Consonanten im Inlaute des Wortes stehen oder den Anlaut eines folgenden bilden. Ausnahmen von dieser Regel finden sich nur bei Muta mit ρ oder λ und sind im Inlaute des Wortes sehr selten*), etwas zahlreicher allerdings, wenn Muta und Liquida im Anlaut eines neuen Wortes stehen, aber auch in diesem Falle nicht sehr häufig und fast ganz auf die erste Kürze des (3., 5., seltener 1. und 2.) Daktylus beschränkt**), und zwar besonders bei iambischem Wort-

*) *Ἀλλόθροος, ἀλλότριος, Ἀμφῑτρύων, Ἀφροδίτη, Πάτρŏκλε, προσέκλινε, τειχεσῐπλῆτα, πρωτόπλοον, ἀμφῐβροτος, ἀμφῐδρυφής, ἀλλŏπρόσαλλος, ὀαχρυπλώειν, πρŏτρέποντο, πρŏτραπέσθαι, τετράκῠκλον* (Ω 324), *ἐπῐφράσσει*, also meist Composita.

**) *Ὣς οἱ μὲν τοιαῦτᾰ πρὸς ἀλλήλους ἀγόρευον* und

καί μιν φωνήσας ἔπεα πτερόεντᾰ προσηύδα

ἦκᾰ πρὸς ἀλλήλους . . .

εἰ δέ τίς ἐσσῐ βροτῶν . . .

In vielen dieser Fälle hindert die Cäsurpause das Verbinden der Muta mit dem vorhergehenden Vocale.

anlaut wie *Κρόνου*, *Κρονίων*, *προσηύδα*, *προχείμενα*, *δράχων*, *θρόνῳ*, *βροτῶν*, *βροτοῖσι*. — Von den beiden Liquiden ρ und λ ist die erstere leichter mit vorhergehender Muta zu sprechen als die letztere, und so läßt sich bemerken, daß Homer bei Muta mit λ seltener die Position vernachlässigt als bei Muta mit ρ; insonderheit bildet bei ihm Media mit λ stets Position, während Media mit ρ — wenigstens $\delta\rho$ und $\beta\rho$ — zuweilen die Kürze der Sylbe bestehen läßt. Eine Verbindung aber der Muta mit den Liquiden ν oder μ erscheint dem epischen Dichter zu gewichtig, als daß die kurzvocalische Sylbe, auf welche sie folgen, für kurz gelten könnte. Hesiod allerdings hat auch bei Muta mit ν die rhythmische Kürze geduldet (Op. 567 *ἀχρὄχνέφαιος* und 139 *ἔτιχτἔ πνέουσαν*).

Homers Weise die Muta c. liquida zu behandeln wird auch von den älteren Elegikern und Iambographen befolgt. Diese (Archilochos, Kallinos, Mimnermos) haben die Verkürzung nur selten und nur vor anlautender Muta c. liquida, aber auch hier nur, wenn die Liquida ρ ist. In der Mitte des Wortes ist Längung die Regel. — Die späteren (Solon, Xenophanes, Theognis, Simonides) haben die Kurzmessung nicht gerade selten, besonders in Zusammensetzungen, aber die Längung ist viel häufiger. — Die jüngsten Elegiker (Ion, Euenos, Dionysios, Kritias) scheuen die Kurzmessung auch im Wortinnern nicht und haben sie selbst vor Muta mit λ und mit ν*).

Die im epischen Metrum gehaltenen Partieen des Dramas befolgen nicht die Normen Homers, sondern die für den dramatischen Dialog geltenden.

Auch die Epiker der alexandrinischen Zeit und

*) C. Goebel, De correptione attica. Argent. 1876.

der ersten nachchristlichen Jahrhunderte behandeln Muta c. liquida im wesentlichen wie die Attiker*).

Bei Nonnos**) aber bewirkt Muta c. liquida im Inlaute des Wortes fast durchgängig Position, jedoch bei zweisylbigen Wörtern nur in der Versheburg. Correption tritt nur in solchen Wörtern ein, welche sie auch bei Homer zulassen. — Im Anlaute eines Wortes dagegen wirkt bei ihm Muta c. liquida Position nur in der ersten, zweiten und vierten Hebung, nicht aber in der Senkung. Correption tritt ein nach der ersten Kürze des dritten, fünften, ersten, zuweilen des zweiten Fußes, und bei der bukolischen Cäsur, jedoch nur vor Eigennamen.

b) Die attischen Dramatiker***) weichen von dem homerischen Gebrauche aufs merklichste ab, nicht als hätten sie eine neue Behandlungsweise des sprachlichen Rhythmizomenon nach eigenem Belieben erfunden und eingeführt, sondern offenbar im engen Anschluß an die seit alter Zeit in der attischen Volksdichtung der Demeter- und Dionysosfeste übliche Weise. Der attische *ῥυθμοποιός* wird von Anfang an von einem anderen Sprachgefühle geleitet, als der ionische, er besitzt für die Bewältigung der Consonantengruppe Muta c. liquida eine größere Leichtigkeit und Energie, und die Mutae mit ν und μ machen ihm keine wesentlich größere Schwierigkeit, als dieselben mit λ und ρ.

Wir behandeln zunächst — mit Ausschluß der Verbindung einer Media mit λ und mit ν — nur die Tenues

---

*) Ueber Kallimachus vgl. Fr. Beneke, De arte metr. Callimachi. Argent. 1880, p. 27 ff. und G. Heep, Quaestiones Callimacheae metricae. Bonn 1884, p. 31 ff.

**) A. Scheindler, Quaestiones Nonnianae. Brünn 1878.

***) J. Rumpel, Quaestiones metr. I. II. Insterburg 1865. 66.

und Aspiratae mit folgender Liquida, also *πλ φλ*, *κλ χλ*, *τλ θλ*, *κμ χμ*, *τμ θμ*, *πν φν*, *κν χν*, *πρ φρ*, *κρ χρ*, *τρ θρ*. Vor diesen Consonantengruppen wird 1. auslautende kurzvocalische Sylbe immer als Kürze gemessen*); 2. an- und inlautende kurzvocalische Sylbe viel häufiger als Kürze denn als Länge; 3. beim Augment, bei der Reduplication und in der Schlußsylbe des ersten Gliedes eines Compositums ist die Längung verhältnismäßig selten, die Kürze das bei weitem gewöhnlichere**). Die Längung beschränkt sich also auf den Inlaut uncomponirter Wörter und selbstständiger Wortglieder der Composita, aber auch innerhalb dieses engen Gebietes ist die *βραχεῖα* häufiger als die *θέσει μακρά*, besonders bei den Komikern***).

Die Mediae (*β*, *γ*, *δ*) stehen in ihrer Verbindung mit *ρ* den Tenues und Aspiratae gleich, dagegen mit den Liquidae *λ*, *μ*, *ν* wirken sie positionsbildend und zwar stets *γμ δμ*, *γν δν*, fast ausnahmslos aber auch *βλ* und *γλ*. Die Ausnahmen für *βλ* im Inlaute sind *βῠβλου* bei Aesch. Suppl. 761, *ἀμφῐβλήτα* Eurip. fr. 698 und die augmentir-

---

*) Die wenigen Ausnahmen Eurip. Iph. A. 1579 *ἵνᾱ πλήξειεν*, fr. 406, 2 *ὅτῑ πλείστας*, Alc. 542 *παρᾱ κλαίουσι*, El. 1058 *ἁρᾱ κλύουσα*, Aesch. Pers. 782 *νέᾱ φρονεῖ*, Eur. fr. 415, 4 *ᾇ κρύπτειν*, fr. 643, 1 *παρᾱ κρητῆρα*, Iph. A. 636 *διᾱ χρόνου*, 1366 *τι χρὴ δρᾶν*, fr. 707 *τῐ̀ χρῆν* beruhen auf Textverderbnis und sind größtentheils schon berichtigt.

**) Rumpel II, p. 17 berichtigt Porsons Note zu Eurip. Orest. 64 dahin: Vocabula composita, si in ipsam iuncturam cadit productio apud tragicos, tricies quinquies leguntur; maiore parsimonia in augmentis producendis utuntur, id quod fit . . . quinquies decies. Maior autem licentia est, ubi praepositio voci coniungitur, duodeciens enim extat productio.

***) Die wenigen zum Theil aus Tragikern stammenden Beispiele der Längung bei Aristophanes s. bei Rumpel I, p. 2 adn. 2.

ten Formen von βλαστάνω (ἔβλαστον) bei Soph. Phil. 1311, El. 440, O. C. 533, fr. 491, 518, Eur. Med. 1256. — Im Auslaut stehender Vocal bleibt kurz vor βλ bei Aesch. Suppl. 317. Soph. O. R. 717, O. C. 697, El. 1060. 1081 (überall Ableitungen von dem Stamme βλαστ-), vor γλ bei Aesch. Pers. 591, Ag. 1629, Eur. El. 1014 (überall γλῶσσα).

Was den Gebrauch der Tragiker im Einzelnen betrifft, so meiden Aeschylus und Sophokles die Längung im Wortschluß mehr als Euripides und lassen sie im Innern des Wortes seltener zu als dieser und in der deutlichen Absicht Auflösung der Hebung zu meiden; Euripides dagegen wendet zwar Längung häufiger an als jene, aber er meidet die Kurzmessung keineswegs und scheut sich nicht, sie selbst in Verbindung mit der Auflösung eintreten zu lassen. Vgl. C. Goebel, De correptione attica. Argent. 1876, p. 48 f.

c) Pindar und die übrigen Vertreter der chorischen Lyrik, welche, soweit wir aus ihren kargen Fragmenten zu ersehen vermögen, hierin mit ihm übereinstimmen, tragen dem positionsbildenden Einflusse von Muta cum liquida viel mehr Rechnung als die Tragiker, aber viel weniger als Homer. Bei ihnen gilt die kurzvocalische Sylbe vor Muta mit λ, μ, ν, ρ viel häufiger als θέσει μακρά denn als Kürze, man kann sagen doppelt so häufig; nur im Auslaut des Wortes ist das Verhältnis ein günstigeres für die βραχεῖα, obgleich auch hier die Langmessung überwiegt. Innerhalb dieser Schranken aber verfährt Pindar mit großer Freiheit, so daß er nicht bloß vor den Muten mit ρ und mit λ, sondern auch vor ihnen mit ν und μ die Kurzmessung zuläßt wie die Dramatiker, mehrmals selbst vor einer Media mit λ (vor γλ 9mal unter 56 Fällen, vor βλ 5mal unter 10), ja sogar, was nicht einmal bei den Tragikern sich findet, vor δμ (Pyth. VIII, 47 Κᾰδμου) und δν (Pyth.

X, 72 *κἔδναι*). Nie aber tritt Kurzmessung ein vor *γμ* und *χμ*. — Zu bemerken ist dabei, daß die daktylo-epitritischen Dichtungen häufiger die Langmessung haben, die logaödischen und päonischen sich mehr dem Gebrauche der Attiker nähern.*)

III. Ist der zweite Consonant eine Liquida, der erste ein Zischlaut oder ebenfalls eine Liquida, z. B. *ἐσμός*, *μάσλης*, *ἀμνός*, so tritt die Langmessung für die voraufgehende Sylbe ein (s. Hephaest. p. 7). Bloß in folgenden Fällen findet Kurzmessung statt:

1. In der bei den dorischen Dichtern statt *ἐσθλός* üblichen Form *ἐσλός* kann die erste Sylbe als rhythmische Kürze dienen; so dreimal bei Pindar Ol. II, 19, Pyth. III, 66, Nem. IV, 95, während sie sonst bei ihm als Länge gemessen wird.

2. Vor folgendem *μν* behält die kurzvocalische Sylbe bei dorischen, attischen und alexandrinischen Dichtern bisweilen die Geltung einer Kürze (Hephaest. p. 5), so im Wortauslaute Eurip. Iph. A. 68 *θυγατρὶ μνηστήρων*, 852 (847) *δεινᾰ̆· μνησεύω*. Kratin. Panept. fr. 3 *ἐπιλήσμοσι μνημονικοῖσι*. Callim. fr. 27 *ὁ Μνησάρχειος*; im Inlaute Epicharm. fr. 69 *εὔῠμνος*, Aesch. Ag. 990 *ὕμνωδεῖ*, 1459 *πολῠ́μναστον*, Eurip. Bacch. 71 *ὕμνήσω*.

D. Kurzer Vocal vor einem Consonanten**).

1. In der Endsylbe des Wortes.

Die Endsylbe eines Wortes ist entweder (a) eine geschlossene, wenn zu dem Vocale desselben noch ein dem

*) Vgl. B. Breyer, Analecta Pindarica. Vratisl. 1880, p. 44 ff.

**) Ueber den Gebrauch des Kallimachus vgl. G. Heep a. a. O. p. 24 ff.

Wortauslaut bildender Consonant tritt, oder (b) eine offene, wenn der Vocal selbst den Wortauslaut bildet.

a) Um zu bestimmen, in wie weit geschlossene kurzvocalische Endsylben vor folgendem Vocal als Längen gebraucht werden, sind vorweg diejenigen Fälle auszusondern, wo entweder der Vocal der Endsylbe ursprünglich ein langer war, also dieser, wenn die Sylbe als rhythmische Länge gebraucht wird, nur in sein altes Recht wieder eintritt, oder das folgende Wort ursprünglich einen consonantischen Anlaut hatte.

Ursprünglich langen Vocal hatten die Endsylben *ύς* und *ύν* der oxytonirten Substantiva, wie *πληθύς*, *βρωτύς*, *κλιτύς*, *ἰχθύς*, *ἰθύν*, *ἀχλύς*; ferner die Endsylben *ις* und *ιν* bei vielen Substantiven, Adjectiven und Adverbien, wie *ὄρνις*, *ἔρις*, *θέτις*, *πάις*, *κληίς*, *Κισσηίς*, *βοῶπις*, *βλοσυρῶπις*, *γλαυκῶπις*, *θοῦρις*, *ἵππουρις*, *ἶνις*; *ἅλις*, *μόγις*, *πρίν*, *πάλιν*; die Endungen *ιν* im Dual und das Suffix *φιν* (s. Hartel, Hom. Stud. I², p. 104 ff.). Wenn also Endsylben dieser Art bei Homer oder einem der älteren Dichter als Längen gemessen werden, so wird dies nicht als Licenz gelten dürfen, sondern als Bewahrung oder Erneuerung der älteren Aussprache:

Z 79 *πᾶσαν ἐπ' ἰθὺν ἐστε μάχεσθαί τε φρονέειν τε.*
Λ 36 *τῇ δ' ἐπὶ μὲν Γοργὼ βλασυρώπις ἐστεφάνωτο.*
B 348 *πρὶν Ἄργοσδ' ἰέναι πρὶν καὶ Διὸς αἰγιόχοιο.*

Consonantischen Anlaut hatten noch in der Zeit der Entstehung der homerischen Gedichte viele Wörter, welche später mit einem Vocale (mit Spiritus asper oder lenis) anlauteten, und konnten daher auf eine vorangehende geschlossene Sylbe längend einwirken.

Besonders zahlreich sind die Wörter mit dem ursprüng-

lichen Anlaute *ϝ*, wie *οἶκος*, *ἔπος*, *ἰδεῖν**), dessen positionsbildende Kraft sich z. B. in folgenden Versen zeigt:

α 424 *δὴ τότε κακκείοντες ἔβᾱν οἰκόνδε ἕκαστος.*
Β 361 *οὔτοι ἀπόβλητον ἔπος ἔσσεται, ὅττι κεν εἴπω.*
π 383 *οὔπω πᾶν εἴρηθ', ὅτ' ἄρ' Ἀμφίνομος ἴδε νῆα.*

Aber nur das *ϝ* des Pronominalstammes *ϝε* (*σϝε*) konnte überall, auch in der Senkung, kurze Endsylben längen, das *ϝ* anderer Wörter vermochte es nur in der Versheburg, also zwar

ε 143 *αὐτὰρ οἱ πρόφρων ὑποθήσομαι οὐδ' ἐπιτεύσω.*
Ι 377 *ἐρρέτω· ἐκ γὰρ εὐ φρένας εἵλετο μητιέτα Ζεύς,*

aber

Α 141 *νῦν δ' ἄγε νῆα μέλαιναν ἐρύσσομεν εἰς ἅλα δῖαν.*

Ausnahmen von dieser Regel sind selten, so *Ρ* 142 *Ἕκτορ εἶδος ἄριστε*, *Ψ* 493 *Αἴαν Ἰδομενεῦ τε*, *γ* 472 *οἶνον οἰνοχοεῦντες*, *ϑ* 169 *ἄλλος μὲν γὰρ εἶδος*, *ϑ* 215 *εὖ μὲν τόξων οἶδα*, *κ* 190 und *ρ* 78 *ὦ φίλοι, οὐ γὰρ ἴδμεν.*

Anlautendes *σ* wirkt hin und wieder positionsbildend bei Homer und Hesiod im Verbum *ἔχειν*: *Κ* 264 *ϑαμέες ἔχον*, *Ε* 752 *κεντρηνεκέας ἔχον* = *Θ* 396, *Σ* 580 *ἐρύγμηλον ἐχέτην*, *Α* 51 *βέλος ἐχεπευκές* = *Δ* 129, *Γ* 49 *γὰρ ἔχον*. Hesiod. Sc. 369 *ἐπιπειθόμενος ἐχέμεν*. Vgl. Hartel, Hom. Stud I², 114. Rzach, Hesiod. Unters. p. 24.

Ursprüngliches Jod wird im Anlaute des vergleichenden *ὡς* angenommen von Curtius, Etym.⁵ p. 602 f. u. A. und zur Erklärung der Längung kurzer Endsylben benutzt in Fällen wie *ἀθάνατος ὥς*, *ἠέλιον ὥς*, *βόες ὥς*, doch sehen Andere *ϝ* für den ursprünglichen Anlaut an; ebenso auch

*) Verzeichnisse bei Kühner Gr. Gr. I, § 18. Hartel Hom. Stud. III, 62 ff. G. Meyer Gr. Gr. p. 211 und anderwärts.

bei ἔεσθαι. Vgl. Curtius Etym. [5] p. 604 und G. Meyer Gr. Gr. p. 193.

Anlautendes Vau (*F*) wird bei den äolischen Dichtern ebenso wie bei Homer positionsbildend gebraucht, z. B. Alc. 11 ἄτερ Fέθεν, Sapph. 117 τὸν Fὸν παῖδα, fr. adesp. 31 B. ὀΨόμενος Fελέναν. Bei den Elegikern und Iambographen aber hat es diese Kraft eingebüßt, sie verlängern consonantisch auslautende Kürzen vor *F* niemals. Bei Pindar liegt nur ein zweifelhaftes Beispiel vor: Isthm. V, 42 αὔδασε τοιοῦτον Fέπος. Vgl. Hartel, Hom. Stud. III, 57. 83.

Während in den bisher besprochenen Fällen die Längung geschlossener kurzer Endsylben sprachliche Gründe hatte, erklärt sich die Verwendung solcher Sylben als rhythmischer Längen an zahlreichen Stellen der epischen Dichtungen durch die kleine Pause, welche mit der Cäsur des Verses verbunden ist, zumal wenn sich zu ihr eine stärkere Interpunktion gesellt. Die kurze Sylbe wird in diesem Falle nicht zur Länge, sondern dient nur als Ersatz der Länge, gerade wie sie am Vers- und Periodenschluß die Länge ersetzen kann, indem die Zeit, während deren die Stimme ruht, für den Rhythmus mit in Anrechnung gebracht wird.

Am häufigsten treten kurze Endsylben für Längen ein in der Hebung des dritten Fußes des Hexameters vor der Penthemimeres, z. B.

A 153 δεῦρο μαχησόμενος· | ἐπεί οὔ τί μοι αἴτιοί εἰσιν.
B 71 ὤχετ' ἀποπτάμενος· | ἐμὲ δὲ γλυκὺς ὕπνος ἀνῆκεν.
Ξ 11 χαλκῷ παμφαίνον· | ὁ δ' ἔχ' ἀσπίδα πατρὸς ἑοῖο.

Demnächst in der zweiten und vierten Hebung vor der Trithemimeres und Hephthemimeres:

A 244 χωόμενος, | ὅ τ' ἄριστον Ἀχαιῶν οὐδὲν ἔτισας.
X 198 πρὸς πεδίον· | αὐτὸς δὲ ποτὶ πτόλιος πέτετ' αἰεί.
Γ 24 εὐρὺν ἢ ἔλαφον κεραὸν | ἢ ἄγριον αἶγα.

Seltener in der fünften Hebung:

A 85 *θαρσήσας μάλα εἰπὲ θεοπρόπιον | ὅ τι οἶσθα.*

Im elegischen Verse findet sich dieser Gebrauch am Schlusse des ersten Gliedes, jedoch nur selten*), z. B. Theogn. 2:

λήσομαι ἀρχόμενος | οὐδ' ἀποπαυόμενος.

Die Verwendung einer geschlossenen kurzen Endsylbe als rhythmischer Länge an Stellen, wo der Einschnitt des Verses eine kleine Unterbrechung herbeiführt, ist aus der epischen und elegischen Dichtung auch in die Lyrik übergegangen. Wir finden sie bei Pindar im episynthetischen wie im logaödischen Metrum an mehreren, freilich zum Theil zweifelhaften Stellen (s. Th. Bergk zu Pind. Pyth. III, 6)

Ol. VI, 28 *πρὸς Πιτάναν δὲ παρ' Εὐρώτα πόρον δεῖ σάμερον | ἐλθεῖν ἐν ὥρᾳ.*

Ol. VI, 103 *δέσποτα ποντόμεδον, | εὐθὺν δὲ πλόον καμάτων.*

Pyth. III, 6 *τέκτονα νωδυνίας ἄμερον γυιαρκέος | Ἀσκλαπιών.*

Pyth. IV, 184 *τὸν δὲ παμπειθῆ γλυκὺν ἡμιθέοισιν πόθον | ἔνδαιεν Ἥρα.*

Pyth. XI, 38 *ἦ ῥ', ὦ φίλοι, κατ' ἀμευσίπορον τρίοδον | ἐδινήθην.*

Nem. I, 69 *ἔνεπεν· αὐτὸν μὰν ἐν εἰρήνᾳ τὸν ἅπαντα χρόνον | ἐν σχερῷ.*

Bei den attischen Dramatikern wird die kurze Endsylbe mit Consonantschluß nur sehr selten als Ersatz der Länge gebraucht, auch bei ihnen nur in der Hebung und wo eine kleine Stimmpause die Differenz ausgleicht, insbesondere beim Personenwechsel und am Ende des metrischen Kolons; z. B. in anapästischen Hypermetra:

---

*) Häufig dagegen bei Gregor v. Nazianz und einigen anderen späteren.

Soph. Ant. 932 *ΚΡ. κλαύμαθ' ὑπάρξει βραδυτῆτος ὕπερ.* |
ΧΟ. οἴμοι θανάτου . . .
O. C. 139 *ΟΙ. τὸ φατιζόμενον.* |
ΧΟ. ἰώ, ἰώ.
Eur. Med. 1396 *ΜΗ. οὔπω θρηνεῖς. μένε καὶ γῆρας.* |
ΙΑ. ὦ τέκνα φίλτατα.

Im dochmischen Metrum:

Aesch. Eum. 149 *ἰὼ παῖ Διός,* | *ἐπίκλοπος πέλει.*

Vgl. Seidler, de vers. dochm. p. 80*.

b) Offene Endsylben mit kurzem Vocale erscheinen vor einfachem consonantischen Anlaute bei Homer an solchen Stellen, wo das Metrum eine Länge fordert, meist nur in der Versheb̆ung*), in folgenden Fällen:

Erstens vor Wörtern, welche ursprünglich mit zwei Consonanten anlauteten, insbesondere mit *ϝρ*, *σρ*, *σϝ*, *σν*, *σμ*, *σλ*, *δϝ*, *λϝ*, indem diese Doppelconsonanz positionsbildend wirkt.

ϝρ war der ursprüngliche Anlaut bei *ῥήγνυμι* und verwandten Wörtern wie *ῥηκτός*, *ῥηγμίν*, *ῥῶγες*. *ῥωγαλέος*, bei *ῥίζα*, *ῥαδινός*, *ῥοδανός*, *ῥάχος*, *ῥέζω*, *ῥεῖα*, *ῥηίδιος*, *ῥόπαλον*, *ῥάβδος*, *ῥητός*, *ῥηθείς* und verwandten, bei *ῥινός*, *ῥιπή*, *ῥίον*, *ῥυμός*, *ῥυσός*, *ῥυτήρ*, *ῥύεσθαι* u. a. Daher erklären sich Messungen wie

Μ 198 *τεῖχος τε῀ ῥῆξειν καὶ ἐνιπρήσειν πυρὶ νῆας.*
Λ 846 *νίζ' ὕδατι λιαρῷ, ἐπὶ δὲ῀ ῥίζαν βάλε πικρήν.*
ϑ 148 *ἢ ὅτι ποσσὶν τε῀ ῥέξῃ καὶ χερσὶν ἑῇσιν.*
Θ 179 *ἵπποι δὲ῀ ῥέα τάφρον ὑπερθορέονται ὀρυκτήν.*
Φ 445 *μισθῷ ἔπι῀ ῥητῷ· ὁ δὲ σημαίνων ἐπέτελλεν.*
μ 46 *ἀνδρῶν πυθομένων· περὶ δὲ῀ ῥινοὶ μινύθουσιν.*

*) Wo diese Verlängerung in der Senkung eintritt, was im Ganzen siebenmal geschieht (*ν* 438, *ρ* 198, *σ* 109 *πυκνὰ ῥωγαλέην*, *Ε* 358, *Φ* 368, *Χ* 91 *πολλὰ̄ λισσόμενος*, *Ω* 755 *πολλὰ̄ ῥυστάζασκεν*), scheint die ursprüngliche Naturlänge des neutralen *α* mitgewirkt zu haben.

σρ war der Anlaut von *ῥέω*, *ῥόος* und anderen Ableitungen derselben Wurzel, von *ῥίς*, *ῥύπος*. *ῥυπάω*, *ῥωπήιον* (vgl. G. Meyer Gr. Gr.[2] § 163); daher die Messungen:

Σ 402 *ἐν σπῆι γλαφυρῷ· περὶ δὲ ῥόος Ὠκεανοῖο.*
M 159 *ὣς τῶν ἐκ χειρῶν βέλεᾱ ῥέον . . .*
Ξ 467 *τοῦ δὲ πολὺ προτέρη κεφαλὴ στόμα τε ῥῖνές τε.*
ζ 93 *αὐτὰρ ἐπεὶ πλῶνάν τε κάθηράν τε ῥύπα πάντα.*
Φ 559 *Ἶδης τε κνημοὺς κατά τε ῥωπήια δύω.*

Mit *σϝ* lautete ursprünglich der Pronominalstamm *οϝε*-an (*ἕο*, *οἷ*, *ἕθεν*, *ἕ*, *ὅς*), ebenso *ἑκυρός* und zahlreiche in der späteren Sprachentwickelung mit bloßem *σ* beginnende Wörter (G. Meyer § 221. 247, Hartel I[2], 75); daher waren Messungen möglich wie:

Γ 172 *αἰδοῖός τέ μοί ἐσσι, φίλε ἑκυρέ, δεινός τε,*
P 463 *ἀλλ' οὐχ ἥρει φῶτας, ὅτε σεύαιτο διώκειν.*
Υ 261 *Πηλείδης δὲ σάκος μὲν ἀπὸ ἕο χειρὶ παχείῃ.*
ι 293 *ἔγκατά τε σάρκας τε . . .*

Der Anlaut *σν* ist als ursprünglich nachweisbar für *νεῦρον*, *νευρή*, *νιφάς*, *νιφόεις*, *νυός*, *νότος*, *νότιος* (s. G. Meyer § 246); daher die Messungen:

A 118 *αἶψα δ' ἐπὶ νευρῇ κατεκόσμει πικρὸν ὀιστόν.*
M 278 *τῶν δ' ὥστε νιφάδες χιόνος πίπτωσι θαμειαί.*
Ω 166 *θυγατέρες δ' ἀνὰ δώματ' ἰδὲ νυοὶ ὠδύροντο.*
Λ 811 *σκάζων ἐκ πολέμου· κατὰ δὲ νότιος ῥέεν ἱδρώς.*

Die ursprüngliche Lautgruppe *σμ* im Anlaute kommt zur Geltung in den Wörtern *μοῖρα* (L. Meyer I, 697) und *μάστιξ* (Vaníček, Etym. Wtb. 1041), z. B. *Π* 367 *οὐδὲ κατὰ μοῖραν* und öfter, *Ε* 840 *λάζετο δὲ μάστιγα.*

σλ in *λήγω* (Brugmann, Gr. Gr. 26):

I 191 *δέγμενος Αἰακίδην, ὁπότε λήξειεν ἀείδων.*

δϝ war der alte Anlaut in δεῖσαι, δέος, δειλός, δεινός, Δεῖμος, δεῖμα und anderen Ableitungen der Wurzel δι-. Daher wird gemessen:

ι 236 ἡμεῖς δὲ δείσαντες ἀπεσσύμεθ' . . .
Ε 817 οὔτε τί μᾶ δέος ἴσχει ἀκήριον οὔτε τις ὄκνος.

Ebenso erklärt sich bei δήν, δηθά, δηρόν die positionsbildende Kraft des δ aus der ursprünglichen Gruppe δϝ im Anlaut (Curtius, Etym. [5] p. 572):

ζ 33 ἐντύνεαι, ἐπεὶ οὔ τοι ἔτ' ὀὴν παρθένος ἔσσεαι.

Bei λίς aus der Verbindung λϝ (Curtius, Etym. [5] p. 367):

Ρ 109 ἐντροπαλίζομενος ὥς τε̄ λὶς ἠυγένειος.

Zweitens werden offene kurzvocalische Endsylben oft lang gemessen vor Wörtern mit einfachem liquiden Anlaute, indem die Liquidae in Folge ihres volleren Lautes die Kraft einer Doppelconsonanz geltend machen (s. Hartel, Hom. Stud. I[2], 40). Am häufigsten ist dies der Fall bei μέγας und seinen Ableitungen und Zusammensetzungen wie μέγεθος, μέγαρον, μεγαλίζομαι, μεγάθυμος, μεγαλήτωρ, besonders in Verbindungen wie ἐνὶ μεγάρῳ, ἀνὰ μέγαρα, κατὰ μέγαρα, καλή τε̄ μεγάλη τε, εἰδός τε̄ μέγεθος τε. Aber auch viele andere mit einer Liquida anlautende Wörter, bei denen ein zweiter Consonant vor oder nach derselben nicht nachweisbar ist, wirken in dieser Weise positionsbildend, so λαπάρη, λίσσομαι, λιταί, λιτανεύω, λείβω, Λητώ, λιγύς, λιγυρός, λιαρός, λιπαρός, λίθος, λωτός, λόφος, λέκτρον, μαζός, μαλακός, μάλα, μάρπτω, μείων, μελίη, μή, μήτηρ, μιαρός, μινύθω, μόθος, μέλος, νέφος, νεφέλη, νημερτής, νεύω, νύμφη, νύσσα, νῦν u. a. m. s. La Roche, Hom. Unters. p. 49 ff. und G. Meyer [2] § 288.

Drittens erklärt sich die Verwendung einer kurzen offenen Endsylbe vor einfachem Consonanten als Länge aus

der Natur des Vocals derselben, wenn dieser ursprünglich lang war und erst später zu einer Kürze herabgesunken ist. Es gilt dies namentlich von dem *ι* des Dativs der Wörter der dritten und dem *α* des Nominativus und Accusativus Pluralis der Neutra der zweiten Declination. Mit langem *ῑ* erscheinen *Ἄιδι Ψ* 244, *χράτεϊ Η* 142, *λίθαχι ε* 415, *σάκεϊ Φ* 241. *Θ* 267, *νηί ι* 194. *χ* 444, *Ὀδυσσῆι Ι* 180. *ω* 309, *πτόλεϊ Ρ* 152, *σθένεϊ Ο* 108, *ὑπερμενέϊ Β* 116. *Ι* 23. *Ξ* 69, *Ἀχιλλῆι Ω* 119. 147. 176. 196 u. a. Mit langem *α*: *ῥωγαλέᾱ ξ* 343. *ν* 435, *ὀπταλέᾱ μ* 396, *πορφυρέᾱ χ* 353, *ὀπόσᾱ Ω* 7, *ἑτεᾱ́ ν* 285, *ἄσπαρτᾱ ι* 109, *φλόγεᾱ Κ* 745. *Θ* 389 u. a. Vgl. Hartel, Hom. Stud. I², 56 ff. 60 ff. G. Meyer, Griech. Gramm. § 347 (345) und 368 (366). Brugmann, Gr. Gr. §§ 82 und 88.

Viertens gestattet sich die homerische Dichtung ebenso wie für die geschlossene auch für die offene kurze Endsylbe die Freiheit, sie statt einer Länge in der Vershebung vor einer der Hauptcäsuren des Verses zu verwenden, zumal wenn sich mit dieser eine stärkere Interpunction verbindet, wie

Ε 359 *φῖλε χασίγνητε, | κόμισαί τέ με δός τέ μοι ἵππους.*
Χ 303 *πρόφρονες εἰρύατο· | νῦν αὖτέ με μοῖρα κιχάνει.*
Φ 474 *νηπύτιε, | τί νυ τόξον ἔχεις ἀνεμώλιον αὔτως;*

Die nachhomerischen Epiker haben alle diese bei Homer vorgefundenen Arten der Längung der Kürze oder ihrer Verwendung als Länge in größerem oder geringerem Grade festgehalten, namentlich schließt sich Hesiod fast durchaus an den homerischen Gebrauch an; die jüngeren Dichter gehen zum Theil über die dort gezogenen Schranken in Bezug auf die positionsbildende Kraft der anlautenden Liquida hinaus. Aber allmählich schwindet in Folge des oben S. 334 erwähnten Verwitterungsprocesses der Endsylben

auch die Verwendung derselben als Längen vor liquidem oder ursprünglich doppelconsonantischem Anlaut immer mehr.

Bei Pindar wird eine kurze offene Endsylbe nur noch vor *ῥ* im Anlaut des folgenden Wortes gelegentlich als Länge gemessen, so Pyth. I, 45 *μαχρὰ δὲ ῥίψαις.* Nem. V, 13 *τίχτ' ἐπὶ ῥηγμῖνι πόντου.* ib. 50 *μηχέτι ῥίγει.* VIII, 29 *ἕλχεᾱ ῥῆξαν πελεμιζόμενοι*; dagegen findet sich vor *ῥ* die Kürze gewahrt Nem. I, 68 *ὑπὸ ῥιπαῖσι.* Pyth. II, 73 *χαλός· ὁ δὲ Ῥαδάμανθυς εὖ.*

Die attischen Dramatiker geben einer offenen Endsylbe vor folgendem anlautenden *ῥ* häufig die Geltung einer rhythmischen Länge, besonders in der Versheburg, aber auch in der Senkung, und zwar hat die ältere Komödie (Meineke, Hist. crit. com. p. 70) niemals die Messung als Kürze angewendet, die Tragödie mindestens häufiger die Langmessung *).

Aesch. Eum. 190 *ὑπὸ ῥάχιν παγέντες. ἆρ' ἀκούετε*;
Soph. O. R. 847 *τοῦτ' ἐστὶν ἤδη τοὔργον εἰς ἐμὲ ῥέπον.*
Ant. 318 *τί δὲ ῥυθμίζεις τὴν ἐμὴν λύπην ὅπου*;
Eur. Suppl. 94 *ξένους θ' ὁμοῦ γυναῖκας, οὐχ ἕνᾱ ῥυθμόν.*
Arist. Ran. 1059 *μεγάλων γνωμῶν καὶ διανοιῶν ἴσα καὶ τᾰ̀ ῥήματα τίχτειν.*

Dagegen:

Aesch. Prom. 713 *χρίμπτουσᾰ ῥαχίαισιν ἐχπερᾶν χθόνα.*
992 *πρὸς ταῦτᾰ ῥιπτέσθω μὲν αἰθαλοῦσσα φλόξ.*

Vgl. Aesch. Sept. 91. 824, Choeph. 315, Eum. 789, Soph. O. R. 72. 1247.

---

*) Vgl. Rumpel, Philol. XXV, p. 477; doch sind dessen Zusammenstellungen und Zählungen mit Vorsicht zu benutzen; z. B. gehört O. C. 1724 *τί ῥέξομεν* zu den unentschiedenen Fällen, Phil. 1191 desgleichen; auch Sept. 105 ist nicht unbedingt beweisend, ebenso wenig Ag. 389 (407).

Das einfache *ρ* — denn an ein *ϝρ* wie bei Homer und Pindar ist ja bei den Attikern nicht zu denken — muß also bei ihnen im Anlaute einen energischeren Consonantenlaut gehabt haben, als das mit einer vorausgehenden Muta verbundene, welches mit dieser zusammen nur selten die vorausgehende Kürze zur Länge verstärkt.

2. Im Anlaute oder Inlaute des Wortes.

Wenn eine Sylbe mit kurzem Vocale im Anlaute oder Inlaute des Wortes vor einem Consonanten als Länge gemessen wird, was in der Regel nur in der Versheben vorkommt, so wird dies auch heute noch in vielen Fällen, namentlich wenn drei oder mehr als drei Kürzen aufeinander folgen, als »rein metrische Dehnung« angesehen und behauptet, der Dichter, zumal der epische, habe sich die Freiheit genommen, eine derselben an Stelle einer langen zu verwenden*). Mit Recht bemerkt gegen diese Auffassung O. Knös, De digamma hom. p. 259: »Haec explicandi ratio — minimam sapere videtur vel doctrinae elegantiam vel ingenii subtilitatem, quam ob causam eam indignam esse facile putaverimus, quam docti viri summo poetae addicant.« Und in der That ergeben sich bei weitem in den meisten Fällen lautliche Erklärungsgründe für diese Messung, sei es nun, daß die Quantität des Vocals auch zu der Langmessung berechtigt oder daß der nachfolgende Consonant eine Doppelconsonanz vertritt.

Auszuschließen sind zunächst die Fälle, wo ein Genetiv auf *ου*, wie *Ἰφίτου*, *Διόλου*, eine Längung der kurzen Paenultima zu erfahren scheint. Schon Buttmann, Ausf. Griech. Gr. I, 186. 305 und später H. L. Ahrens, Rh.

*) Vgl. z. B. v. Wilamowitz, Philol. Unters. VII, 323.

Mus. II, p. 161 f. haben erkannt, daß hier keine Verlängerung der vorletzten Sylbe anzunehmen ist, sondern die Genetivformen auf *οο**) herzustellen sind:

B 118 *υἱέες Ἰφίτοο μεγαθύμου Ναυβολίδαο.*
χ 36 *δῶρα παρ' Αἰόλοο μεγαλήτορος Ἱπποτάδαο.*

Hartel, Hom. Stud. III, 12 zieht die Formen auf *οιο* vor und will diese dann mit halbvocalischem ι gesprochen wissen.

Wenn hier also die kurze Sylbe zu Recht besteht, so kommt dagegen in anderen Fällen ein ursprünglich langer Vocal wieder zur Geltung, so in *δῑπετής* und *δῐ̄φιλος***) *Π* 174, *Ρ* 263, *δ* 477. 581, *η* 284, hymn. in Ven. 4, *Ζ* 318, *Α* 86, *Θ* 517.

Messungen der homerischen Dichtung wie *χᾱλός*, *ἶσος*, *φθᾰ́νω*, *ᾰ̔́νω*, *τῐ́νω* und ähnliche im Gegensatze zu der attischen mit *ᾰ̔́* und *ῐ̔́* haben ihre etymologische Begründung, indem die Vocallänge auf Ersatzdehnung beruht; s. Curtius, Etym. 140. 378; Brugmann in Curt. Stud. IV, 98 u. Gramm. § 57. — *Φῖλος* (*Δ* 155, *Ε* 359, *Φ* 308) neben *φίλος* erklärt sich aus ursprünglichem *σφεϳίλος*, s. Vaníček, Etym. Wtb. 1035. — Auch die mit *α* privativum zusammengesetzten Bildungen wie *ἀθάνατος*, *ἀχάματος*, *ἀνέφελος*, *ἀπάλαμος* haben die Länge der ersten Sylbe nicht der Versnoth zu danken, sondern dem Ersatz für den Nasal des negativen Präfixes, der auch noch in *ἀμφασίη* *Ρ* 695, *δ* 704 zur Geltung kommt; vgl. Curtius, Etym. p. 306.

---

*) Dieselben Formen sind auch in Fällen wie *Χ* 313 (*ἀγρίου*), *Ε* 21 (*ἀδελφέου*), *Ο* 555 (*ἀνεψιοῦ*), *Β* 731, *Ζ* 731, *Η* 120, *Ν* 788 (*Ἀσκληπιοῦ*), *Ο* 66, *Φ* 104, *Χ* 6 (*Ἰλίου*), *Ν* 358. 635, *Ο* 670, *Τ* 242, *Φ* 294, *τ* 264, *ω* 593 (*ὁμοίου*) herzustellen, wo ebensowenig an eine Längung der Paenultima zu denken ist.

**) Ueber *δῑπετής* bemerkt G. Meyer, Gr. Gr.[2] § 115: »Auch für *δῑπετής* bei Homer ist wahrscheinlich *διϝιπετής* einzusetzen.«

Schwierigkeiten hat die Erklärung der Production der ersten Sylbe bei Homer in den Wörtern *ἀπονέοντο B* 113. 283 und sonst, *ἀποπέσῃσιν ω* 7, *ἀποδίωμαι E* 763, *ἐπίτονος μ* 423 und diese werden vorläufig noch dem Gebiete der »rein metrischen Dehnung« überlassen bleiben müssen.

Doch ist es unstatthaft, jede unorganische Dehnung, welche sich die Sprache gestattet, dem Dichter als Licenz zuzuschreiben, zumal wenn die Analogie der Wortbildungen in sehr deutlicher Weise zu seinen Gunsten spricht.

Die Langmessung einer Sylbe mit kurzem Vocale hat ferner auch im Inlaute vielfach ihren Grund darin, daß der nachfolgende einfache Consonant die Stelle zweier vertritt; so bei Homer und den älteren Dichtern öfter in Compositis, wenn der erste Theil mit einem Consonanten schloß, der zweite ursprünglich mit einem *ϝ* oder *σ* begann, wie *σῡνεχές M* 24, *ι* 74, *σῡνεχέως* Hesiod. Theog. 636, *πᾱρέχῃ τ* 113, *πᾱρειπών*, *πᾱρειποῦσα Z* 62. 337, *ἀσῡνέτημι* Alc. fr. 18, 1. Hierher dürfte auch *ἔπεί*, *ἐπειδή*, wenn es im ersten Fuß des Hexameters als Spondeus resp. Molossus gemessen wird (*Υ* 379, *Ψ* 2. 279, *ϑ* 452, *φ* 25, *ω* 482), zu rechnen sein, da es aus *ἐπὶ* und *εἰ* zusammengesetzt ist; s. Curtius, Etym.[5] p. 394. Ebenso ist die Langmessung berechtigt, wenn zwar der erste Theil des Compositums vocalisch auslautet, der zweite aber ursprünglich zweiconsonantigen oder stark articulirten liquiden Anlaut hatte, wie in *ἀπῑνίζοντο K* 572, *κατᾱνεύω ι* 490, *διῑμοιρᾶτο ξ* 434, *μετᾱλήξαντι I* 299*).

Aus der Verdoppelung des liquiden Lautes in der Aus-

*) Oft wird dann der betr. Consonant auch in der Schrift verdoppelt, namentlich nach dem Augment, z. B. *ἔδδεισεν*, *ἔλλαβεν* u. dgl. Vgl. G. Meyer, Gr. Gr.[2] § 288.

sprache erklären sich wohl auch die auffälligen Messungen bei attischen Dichtern:

Aesch. Sept. 488 *Ἱππομέδοντος**) *σχῆμα καὶ μέγας τύπος.*
ib. 532 *Παρθενοπαῖος**) *Ἀρκάς· ὁ δὲ τοιόσδ' ἀνήρ.*
Soph. Ai. 510 *παῖ τοῦ Φρυγίου Τελεύταντος,*

und ebenso, wo es sich um *σ* handelt, die Messung:

Soph. fr. 785 *Ἀλφεσίβοιαν**) *ἣν ὁ γεννήσας πατήρ.*

Vgl. G. Meyer, Gr. Gr. § 288 u. 292.

Die Langmessung einer kurzvocalischen Sylbe vor einer Aspirata in Fällen wie

M 208 *Τρῶες δ' ἐρρίγησαν, ὅπως ἴδον αἰόλον ὄφιν.*
η 119 *ζεφυρίη πνείουσα τὰ μὲν φύει, ἄλλα δὲ πέσσει.*
Theogn. 1099 *βρόχον ἀπορρήξας· σὺ δ' ἐμῆς φιλότητος ἁμαρτών.*
Hippon. fr. 49 *ἣν αὐτὸν ὄφις τὠντικνήμιον δήχῃ.*
Aesch. Choe. 1041 *φαιδχίτωνες πᾶσαν Ἰργείων πόλιν.*
Arist. Eccl. 571 *νῦν δὴ δεῖ σε πυκνὴν φρένα καὶ φιλόσοφον ἐγείρειν.*

ist in der Natur dieser Aspirata begründet, die sich hier in ihrer Aussprache einer Doppelconsonanz nähert: $\varphi = \pi\varphi$, $\chi = \varkappa\chi$, $\vartheta = \tau\vartheta$, wie denn für Hesiod fr. CLXXIV bei Athen. XI p. 498 A ausdrücklich *σκύπφον* statt *σκύφον* bezeugt ist und bei Pind. Ol. VI, 24. II, 74 *ὄχχος* statt *ὄχος*, *ὀχχέοντι* statt *ὀχέοντι* geschrieben wird**). Vgl. H. Roscher, Curt. Stud. I, 2, 121 ff. Curtius, Etym. S. 464. 699. G. Meyer, Gr. Gr. § 210 (213).

---

*) Luthmer, De choriambo et ionico a minore diiambi loco positis (Dissert. Philol. Argent. VIII) p. 4 sieht darin einen Choriambus als Stellvertreter eines Diiambus.

**) So auch bei Theognis *βρόχχον* und bei Hipponax *ὄπφις* bei Bergk P. L.

§ 64. Fortsetzung.

Vocal im Wortauslaute vor folgendem Vocal.

Hiatus. Vocalverschmelzung.

Durch das Zusammentreffen eines vocalisch auslautenden und eines vocalisch anlautenden Wortes entsteht ein Hiatus (*χασμῳδία*). z. B. *ἐπὶ αὐτόν*, *τῷ ἀγαθῷ*.

Der Hiatus wurde von den Griechen als eine störende Unterbrechung (*χαχία*) der sprachlichen Continuität empfunden und darum im Inlaute der metrischen Periode (Vers, *μέτρον*, *ὑπέρμετρον*) im allgemeinen gemieden und nur in ganz bestimmten Fällen zugelassen. Dagegen ist er am Ende der Periode ohne Beschränkung gestattet; es darf also auf eine mit vocalisch auslautendem Worte schließende Periode überall und unter jeder Bedingung eine solche folgen, welche mit einem vocalisch anlautenden Worte beginnt.

Im Inlaute der Periode erschien ein Hiatus nur da zulässig, wo ein Absetzen der Stimme eintrat, insbesondere bei einer Sinnes- oder Cäsurpause; übrigens aber wurde er durch eine völlige oder theilweise Verschmelzung der zusammenstoßenden Vocale aufgehoben. Es kommt bei dieser Verschmelzung sowohl auf die Qualität als auf die Quantität der betreffenden Vocale an.

Auslautender kurzer Vocal erleidet vor folgendem vocalischen Anlaut eine Reduction seiner Dauer in dem Maße, daß er nicht mehr eine meßbare Sylbe bildet und wird dementsprechend auch in der Schrift in der Regel nicht bezeichnet. Diese Behandlung, welche in einigen Fällen auch einem Diphthong widerfährt, wird in der technischen Sprache *συναλοιφή*, auch *ἔκθλιψις*, gewöhnlich aber Elision genannt.

Auslautender langer Vocal oder Diphthong wird vor vocalischem Anlaute entweder in seiner Quantität bis zur Geltung einer rhythmischen Kürze abgeschwächt, oder er verschmilzt mit ihm zu einem als rhythmische Länge geltenden Mischlaute. Jenes heißt Verkürzung oder schwacher Hiatus; dieses wird je nach der Art, wie die Verschmelzung erfolgt, mit den Namen Krasis, Synizesis oder Synekphonesis und Aphaeresis bezeichnet.

Wir werden im Folgenden zunächst von den verschiedenen Arten der Vocalverschmelzung beim Zusammentreffen im Auslaut und Anlaut handeln, nämlich 1) von der Synaloephe oder Elision, 2) von der Vocalverkürzung oder dem schwachen Hiatus, 3) von der Krasis, der Synizesis, der Aphaeresis, und dann die Bedingungen besprechen, unter denen ein wirklicher Hiatus zugelassen wird.

Scheinbarer Hiatus.

Vorerst jedoch ist zu erwähnen, daß der Zusammenstoß vocalischen Auslautes und Anlautes oft nur ein scheinbarer ist; dies ist der Fall, wenn der Anlaut der ursprünglichen Aussprache gemäß nicht wirklich ein Vocal war wie in der Schrift, sondern vielmehr ein Consonant (scheinbarer Hiatus).

Hierher gehören die zahlreichen Fälle, wo in der homerischen Dichtung auf ein vocalisch auslautendes Wort ein solches folgt, das nachweisbar einen Consonanten im Anlaute eingebüßt hat, wenn weder Ausstoßung des auslautenden kurzen, noch Verkürzung des auslautenden langen Vocales eintritt, z. B.

A 7 Ἀτρείδης τε | ἄναξ ἀνδρῶν καὶ δῖος Ἀχιλλεύς.
A 79 Ἀργείων κρατέει καί | οἱ πείθονται Ἀχαιοί.

Schwund des anlautenden Consonanten ist eingetreten bei zahlreichen Wörtern, die mit *ϝ* und mit *σ*, und bei einigen, die mit Jod begannen, wie oben S. 348 f. bereits erwähnt wurde. Die hiatustilgende Kraft des *σ* und des Jod ist für die homerische Dichtung nicht mit Sicherheit zu erweisen*); dagegen war das *ϝ* für sie, wenigstens »in der Zeit der Entstehung und Blüthe des ionischen Epos«, noch ein lebendiger Laut und machte seine Wirkung auch darin geltend, daß es auslautende lange Vocale oder Diphthonge in der Hebung und in der Senkung lang erhielt (so 507 bezw. 164 mal) und in der Senkung stehende kurze Vocale gegen Ausfall schützte (so 2324 mal); vgl. Hartel, Hom. Stud. III, 60 f. G. Meyer § 238:

ἦν τις τοι ϝείπῃσι . . .
ἀλλὰ σύ περ μοι ϝειπέ . . .
τέκνον ἐμόν, ποιόν σε ϝέπος . . .

Die spätere epische Dichtung bewahrte die alte Tradition auch nach dem Schwinden des Lautes selbst (Peppmüller, Commentar zu *Ω* p. LXXVII. Rzach, Hesiod. Unters. Prag 1875, p. 41 ff.).

Bei den äolischen Dichtern wird die hiatustilgende Kraft des *ϝ* auch in der Schrift zum Ausdruck gebracht, z. B. Alc. 15 *θέλω τι ϝείπην . . .*, Sapph. 2, 9 *γλῶσσα ϝέϝαγε*; s. Clemm, Curt. Stud. IX, 447 ff. Knös, De digamma p. 320 ff. G. Meyer § 233.

Bei den Elegikern und Iambographen hat *ϝ* zwar seine positionsbildende Wirkung verloren, hindert aber sowohl nach langem als nach kurzem Vocale den Hiatus (Renner in Curtius' Studien I, 1, 177). Das Gleiche gilt

*) Vgl. G. Meyer, Gr. Gr. § 215 (217) gegen G. Curtius, Philol. III, 5 u. Etym.[5] 602 ff.

von Pindar (s. Hartel, Hom. Stud. III, 84 f., der 93 mal kurzen, 25 mal langen Vocal als durch *ϝ* geschützt nachweist), z. B. Ol. IX, 15, (25) *ἂν Θέμις θυγάτηρ τέ οἱ σώτειρα λέλογχεν.* XIV, 20 *σεῦ ἕκατι· μελαντειχέα νῦν δύμον.*

Doch ist ausdrücklich hervorzuheben, daß weder bei Homer und den späteren Epikern, noch bei den Lyrikern und Elegikern sich Consequenz in diesem hiatustilgenden Gebrauche des *ϝ* zeigt, sondern vielfach vor den mit *ϝ* anlautenden Wörtern auch Elision des auslautenden Vocals oder Verkürzung eintritt. Hartel zählt bei Homer 324 Fälle von Elision kurzer, 78 von Correption langer Ausgänge auf (III, 68 ff.), Rzach (p. 56) bei Hesiod 40 Fälle von Elision, 18 Fälle von Correption.

Sogar im Drama bewahrt der alte Anlaut von *οἱ* noch seine hiatustilgende Kraft an manchen Stellen, wie Aesch. Ag. 1147 *περιβάλοντό οἱ πτεροφύρον δέμας.* Soph. Trach. 650 *ἃ δέ οἱ φίλα δώμαρ.* Eur. Phoen. 637 *ἔθετό οἱ.* Cratin. fr. 241 K. *Ἥρων τέ οἱ Ἀσπασίαν τίκτει.*

Eine besondere Betrachtung erfordern die Fälle des scheinbaren Hiatus bei den Epikern, wo auslautender kurzer Vocal vor scheinbar vocalischem Anlaut als Länge gemessen erscheint, wie

E 302 *σμερδαλέᾱ ἰάχων,*

vgl. *Θ* 321, *Π* 758, *T* 41, *Υ* 285. 382. 433, *χ* 81.

E 371 . . . *ἀγχὰς ἐλάζετο θυγατέρᾱ ἧν,*

vgl. *Z* 192, *Λ* 226, *N* 376.

Ξ 92 *ὅστις, ἐπίσταιτο ᾗσι φρεσὶν ἄρτια βάζειν*

und ähnliche, wie *ἀπὸ ἕο E* 343, *ἀπὸ ἕθεν Z* 62 und öfter.

Γ 172 . . . *φίλᾱ ἐκυρέ.*

Hier kann es fraglich erscheinen, ob nicht die ursprüngliche Doppelconsonanz *σϝ*, wo sie etymologisch feststeht, positionsbildend wirksam wurde, insbesondere bei dem Pronominalstamme *σϝε*; in anderen Fällen dürfte vielmehr an die Vereinigung des *ϝ* mit dem vorangehenden Vocale zu einem Diphthong zu denken sein, wie sie auch bei Zusammensetzungen wie *ἀπόϝρσῃ* (*Φ* 283), *ἀπόϝρσειε* (*Φ* 329) eintrat; s. Hartel III, 33. G. Meyer, Gr. Gr. ³ § 239.

Synaloiphe oder Elision*).

Ein kurzer Vocal im Wortauslaut wird in weitaus den meisten Fällen vor dem folgenden vocalischen Anlaute fast völlig verflüchtigt und darum in der Schrift (in den Codices der Dichter, weniger in Inschriften) meist weggelassen und durch den Apostroph ersetzt, z. B. *μυρί' Ἀχαιοῖς, ἄλγε' ἔθηκεν.*

Die älteren Techniker, so noch Hephaestion p. 11 W., nennen diese Verflüchtigung des Vocals treffend *συναλοιφή*, Verschmelzung, die späteren weniger richtig *ἀφαίρεσις* oder *ἔκθλιψις*, Elision. Der die *συναλοιφή* erleidende Vocal wird nämlich, wie Ahrens de crasi p. 1 nachgewiesen hat, keineswegs völlig ausgestoßen, sondern nur in dem Grade verkürzt, daß sich seine Zeitdauer im Verhältnis zu den übrigen Sylben nicht mehr durch ein bestimmtes rhythmisches Maß ausdrücken läßt. So erklärt es sich, daß die Synaloephe auch bei einer stärkeren Inter-

*) Thiersch, Gr. Gr. § 39 u. 164. Spitzner, De versu heroico p. 161 sqq. und Excurs VII zu Il. *Γ* 349. Krüger, Gr. Gr. II § 12. La Roche, Hom. Unters. p. 110 ff. Ueber die Elision bei den Alexandrinern: Fr. Beneke, Beiträge zur Metrik der Alexandriner I. II (Bochum 1883. 1884).

punction, ja sogar beim Personenwechsel im Drama zugelassen wird*), wie Soph. O. C. 883 *XO. ἀλλ' οὐχ ὕβρις τάδ'. KP. ὕβρις, ἀλλ' ἀνεκτέα.* Das Wesen der Synaloephe läßt sich am besten durch die Vorschlagsnote der modernen Musik veranschaulichen. Man sprach nicht

ἄσσον ἴτ· οὔτε μοι ὕμμες ... οἱ μὲν ἔπειτ ἀναβάντες ...

sondern

ἄσσον ἴτ᾽· οὔτε μοι ὕμμες ... οἱ μὲν ἔπειτ᾽ ἀναβάντες ...

Am leichtesten verflüchtigt sich durch Synaloephe der Vocal *ε*, demnächst *ο* und *ᾰ*, das *ῐ* widerstrebt ihr in höherem Grade, *υ* wird überhaupt nicht elidirt; dagegen wird in einzelnen Endungen auch der Diphthong *αι* und in seltenen Fällen *οι* zum bloßen rhythmischen Vorschlage herabgedrückt.

Das auslautende *ε* kann überall elidirt werden, auch in dem copulativen *ἰδέ* bei Homer, wofür die Elision bestritten wird (*B* 511 *οἱ δ' Ἀσπληδόν' ἔναιον ἰδ' Ὀρχομενὸν Μινύειον*); nur selten geschieht es bei dem Suffix *ζε* (Hesiod. Sc. 174), in den Dualformen und dem Optativ Aoristi auf *ειε* (La Roche, Hom. Unters. p. 113).

Die Vocale *α* und *ο* entziehen sich der Elision in den Formen des relativ-demonstrativen Pronomens (Artikels) *ὅ, τό, τά, ὅ, ᾰ́* und in der Präposition *πρό*, wo Krasis einzutreten pflegt (s. S. 124), und in den Genetiven auf *αο, οιο, εῖο* bei Homer, während Pindar auch hier Elision zuläßt (Mommsen, Annot. crit. p. 161).

---

*) Lachmann, De choricis systematis p. 17 ff.

Das auslautende ι wird nicht elidirt in τί, τὶ, περί (in letzterem nur im äolischen Dialekt); auch im Dativ Singularis sträubt es sich gegen Elision, weil es ursprünglich lang war (Ahrens, Philol. IV [1849], S. 594. La Roche, Hom. Unters. p. 116. Hartel I², 58), und verflüchtigt sich nur selten bei Homer, weshalb alte Grammatiker es hier geschrieben wissen wollten und Synizese annahmen (19 Fälle citirt La Roche, Hom. Unters. p. 126 ff.), z. B. *P* 324 χήρυκι Ἠπυτίδῃ, *K* 277, *E* 5

χαῖρε δὲ τῷ ὄρνιθι Ὀδυσεύς ...
ἀστέρι ὀπωρινῷ ἐναλίγκιων ...

Ebenso bei den Lyrikern (Th. Bergk zu Anacr. 17 παῖδ' ἁβρῇ. Pind. Ol. IX, 112 ἐν δαίθ' ὁς). Für die attischen Dichter wird die Elision des dativischen ι völlig bestritten von Nauck zu Soph. O. C. 1436 und Trach. 675.

Synaloephe des Diphthongs αι haben die Epiker, Lyriker und Komiker manchmal bei den Endungen μαι, σαι, ται, νται, σθαι, welche auch der Accent als abgeschwächte Längen erweist, z. B. *A* 117 βούλομ' ἐγώ, *x* 385 πρὶν λύσασθ' ἑτάρους; nicht aber die Tragiker, bei denen widerstrebende Stellen wie Aesch. Sept. 473, Soph. El. 818, Phil. 1071, Eur. Iph. T. 662, Iph. A. 1141 zu emendiren sind. Ganz vereinzelt findet sich diese Elision in der adjectivischen Form ὀξεῖαι bei Homer *Λ* 272 ὀξεῖ' ὀδύναι.

Der Diphthong οι erleidet zuweilen Synaloephe bei Homer in μοί, σοί, τοί; bei den Tragikern nur in der Interjection οἴμοι (dagegen Nauck, Anhang zu Soph. Ai. 354).

Verkürzung des langen Auslauts.

Dem Principe nach dasselbe wie die Synaloephe der auslautenden Kürze ist die Verkürzung der auslauten-

den Länge vor folgendem vocalischen Anlaute. Wie dort der einzeitige kurze Vocal zur zeitlosen Vorschlagsylbe wird, so verliert hier der zweizeitige lange Vocal die Hälfte seines Werthes und wird zur einzeitigen Kürze. Besonders häufig werden von dieser Verkürzung die diphthongischen Auslaute *αι*, *οι*, *ει* und *ου* betroffen, deren zweiter Bestandtheil, das *ι* oder *υ*, hierbei in einen Halbvocal übergeht, z. B. *Ἄνδρα μοι ἔννεπε*, *ἑκηβόλου Ἀπόλλωνος*. s. Hartel, Hom. Stud. III, 41. G. Meyer, Gr. Gr. § 154 (151).

In der epischen Poesie ist diese Verkürzung der auslautenden Länge etwas durchaus Gewöhnliches, sowohl in der ersten als in der zweiten Arsissylbe des Daktylus, ja selbst zweimal innerhalb desselben Fußes, wie

π 217 *φῆναι ἢ αἰγυπιοί . . .*

Am seltensten erscheinen die langen Vocale *η* und *ω* und die uneigentlichen Diphthonge in dieser Weise verkürzt, nämlich nach Hartels (Hom. Stud. II, 331) und Rzachs (Hesiod. Unters. p. 17) Zählungen bei

	Homer	Hesiod
αι	795 mal	400 mal
οι	361 »	100 »
ει	81 »	35 »
ου	93 »	74 »
ευ	10 »	2 »
η	41 »	34 »
ῃ	19 »	30 »
ω	30 »	7 »
ῳ	65 »	46 »

In der nachhomerischen Poesie nimmt die Kürzung in ihrer Häufigkeit entschieden ab: schon in der elegischen Dichtung beschränkt sie sich immer mehr auf die

diphthongischen Ausgänge; bei den Lyrikern und Dramatikern sind die langen Vocale *ῳ ω*, *ῃ η* fast ausgeschlossen, nur Pindar verkürzt noch *ῳ* nach homerischem Vorbild*). Diese Dichter bleiben dem Vorgange des Epos insofern treu, als sie die Verkürzung der Länge nur in einem durch die Doppelkürze ausgedrückten Takttheile anwenden, also in der Senkung des Daktylus oder Anapäst, des Ionikus und Choriambus, in der aufgelösten Hebung des Anapäst, Iambus und Trochäus, endlich in den Auflösungen des Päon und Dochmius**), niemals aber in der einzeitigen Senkung des Iambus oder Trochäus; daher war bei Pind. Pyth. VIII, 136 nicht zu dulden *ἄνθρωποϊ, ἀλλ' ὅταν αἴγλα . . .*, sondern nach Schol. Nem. VI, 4 u. Plut. de cons. 6 *ἄνθρωπος κτλ.* zu schreiben.

Zweisylbige Senkung:

Soph. O. R. 155 *ἀμφὶ σοὶ ἀζόμενος . . .*
ib. 172 *χθονὸς αὔξεταϊ οὔτε τόκοισιν.*
O. C. 143 *Ζεῦ ἀλεξήτωρ, τίς ποτ' ὁ πρέσβυς;*
Pind. Pyth. I, 1 *Ἀπόλλωνος καὶ ἰοπλοκάμων.*
Ol. IX, 29 *ἐγένοντ', ἐπεὶ ἀντίον.*
Aesch. Suppl. 1020 *πολιούχους τε καὶ οἳ χεῦμ' Ἐρασίνου.*

Aufgelöste Hebung:

Eur. Med. 1085 *ἀλλὰ γὰρ ἔστιν μοῦσα καὶ ἡμῖν.*
Soph. O. R. 167 *ὦ πόποϊ, ἀνάριθμα γὰρ φέρω.*

Vgl. El. 164 *ὃν γ' ἐγὼ ἀχάματα προσμένουσ' ἄτεκνος.* Phil. 854 *μάλα τοῖ ἄπορα.* Trach. 847 *ἦ ποῦ ἀδινῶν χλωράν.* O. C. 207 *ὦ ξένοϊ, ἀπόπτολις.*

---

*) Bei ihm sind diphthongische Ausgänge 140 mal, langvocalische nur 27 mal verkürzt nach Hartel, Hom. Stud. III, 8 f.

**) Vgl. Seidler, De vers. dochm. p. 97 ff. Klotz, Altröm. Metrik p. 121 f.

Digitized by Google

Pind. Ol. II, 91 (83) *πολλά μοι ὀπ' ἀγχῶνος κτλ.*
Aesch. Eum. 244 *ὅρᾰ ὅρα μάλ' αὖ.*
Soph. O. R. 686 *φαίνεταί ξνθ' ἕλῃξεν.*
ib. 661 *Ἅλιον ἐπεῖ ἄθεος.*

Krasis*).

Die Verschmelzung des auslautenden Vocals mit dem anlautenden wird Krasis (*χρᾶσις*) genannt, wenn sie auch durch die Schrift ausgedrückt ist. Durch Krasis werden nur eng zusammengehörige Wörter wie Artikel und Nomen, Präposition und Verbum mit einander verschmolzen, nie aber durch Interpunction getrennte wie bei der Elision, weil hier die Vereinigung eine viel innigere ist. Der auslautende Vocal ist meist ein langer, ein kurzer nur bei den von der Elision ausgeschlossenen Formen des Artikels und Pronomens *ὁ*, *τό*, *τά*, *ὅ*, *ἅ* und der Präposition *πρό* in Zusammensetzungen. Außerdem kommen noch in Betracht die anderen Formen des Artikels und Relativpronomens, welche vocalisch auslauten, die Partikeln *καί*, *τοί*, *μέντοι*, *οὔτοι*, *ἤτοι* und die Interjection *ὦ*. Vereinzelt stehen die Krasen *ἐγᾠδα*, *ἐγᾦμαι*, *ἐγᾠχόμην*, die von *ἐμοί*, *μοί* und *σοί* mit dem Anlaute *ἐ* (*ἐμοὔστι* Soph. Phil. 812, *μοὐστὶν* Aesch. Choeph. 120, *σοὐστὶ* Aesch. Eum. 873) und manche bei den Komikern, wie *τυχἀγαθῇ* Arist. Av. 436. 670 u. s.

Bei Homer ist die Krasis selten**): *οὐμός Θ* 360, *ωὐτός Ε* 396, *καὐτός Ζ* 260, *ζ* 282, *χἠμεῖς Β* 238, *τἆλλα*

*) H. L. Ahrens, De crasi et aphaeresi. Stolberg 1845. Curtius, Stud. I, 2, 279 ff. Albert Lucius, De crasi et aphaeresi (Diss. Philol. Argent. IX) 1885.

**) La Roche, Hom. Unters. p. 283 ff. Hartel, Hom. Stud. III, 47.

Λ 465 u. ö., *ὥριστος Λ* 288, *χ* 539, aber nicht *κἀγώ*, sondern *καὶ ἐγώ* wie *Δ* 40, nicht *προύχοντι*, *προύφαινον*, *προύπεμψε* u. dgl., sondern *προέχοντι* (wie *χ* 99), *προέφαινον*, *προέπεμψε* ist hier zu lesen*). In der späteren Dichtung tritt sie häufiger auf, aber bei den daktylischen Dichtern noch mit gewisser Beschränkung**). Dagegen ist sie häufig bei den Attikern, besonders im Dialog, weniger in den lyrischen Theilen des Dramas***); mit besonderer Vorliebe wendet sie die Komödie an, welche die Sprache des gewöhnlichen Lebens nachbildet.

Synizesis und Aphaeresis.

Die Verschmelzung eines auslautenden langen Vocals oder Diphthongen mit vocalischem Anlaute wird, wenn sie bloß in der Aussprache vollzogen, nicht aber in der Schrift angedeutet wird, als Synizesis oder Synekphonesis bezeichnet, z. B. *ἐπεὶ οὐ*. Bei Homer beschränkt sich die Synizesis auf wenige Fälle, insbesondere sind es die Wörtchen *δή*, *ἦ*, *ἤ*, *μή*, *ἐπεί* und *ὦ*, welche bei ihm mit einem folgenden vocalisch anlautenden Worte zusammengesprochen werden. Am häufigsten ist *δὴ αὖ* oder *δὴ αὖτε* (15 mal) und *ἦ οὐ* (11 mal) mit Synizesis zu sprechen, z. B. *Λ* 340 und *Ε* 394; *ἐπεὶ οὐ* findet sich so *Ν* 777, *δ* 352, *λ* 249, *υ* 227. Vereinzelt stehen *α* 226 *εἰλαπίνη ἠὲ*, *ω* 247 *ὄγχνη οὐ*, *ρ* 375 *ὦ ἀρίγνωτε*. Aber *Β* 651 ist *Ἐνυαλίῳ ἀνδρειφόντῃ* mit halbvocalischem *ι* und Verkürzung des *φ* zu lesen, und die beiden Stellen *Ρ* 89 und *Σ* 458 sind

*) Nauck, Mélanges gréco-rom. IV, 94 f. V, 173. Aber *ω* 360 ist *προύπεμψε* durch den Vers gefordert.

**) Renner, Curt. Stud. I, 1, 197 ff.

***) Wecklein, Studien zu Aeschylus p. 10 ff.

durch Emendation zu berichtigen: *ἀσβέστῳ· οὐδ' υἱα λάθ' Ἀτρέος ὀξὺ βοήσας* (Barnes statt *υἱων λάθεν*) und *υἱί μοι ὠκυμόρῳ* (Bentley statt *υἱεῖ ἐμῷ ὠκυμόρῳ*). — Häufig ist dagegen die Synizesis im attischen Drama, sowohl in der Komödie als in der Tragödie, jedoch nicht in den lyrischen Theilen, wo sie nur eine beschränkte Anwendung findet.

Der Krasis und Synizesis der auslautenden Länge steht die Elision oder Synaloephe der auf die auslautende Länge folgenden anlautenden Kürze gegenüber, die gewöhnlich Aphaeresis*) oder Elisio inversa genannt wird. Wie die Elision wird auch sie gewöhnlich in der Schrift zum Ausdruck gebracht, z. B. *ἃ μὴ 'θανες*, aber gerade wie bei jener ist auch hier nicht an völliges Schwinden des kurzen Vocales zu denken, sondern nur an ein Herabsinken desselben zur unmeßbaren Größe, weshalb sie denn auch wie die Elision zwischen zwei durch Interpunction getrennten Wörtern eintreten kann. Eur. Rhes. 157 *ἦξω· 'πὶ τούτοις*. Iph. A. 719 *μέλλω· 'πὶ ταύτῃ*.

Die Aphaeresis trifft fast ausschließlich das anlautende ε, nur vereinzelt das anlautende ᾰ; sie tritt nur nach langem resp. diphthongischem Auslaut ein, besonders nach *η*, *ῃ*, *ω*, *ου*, seltener nach *ᾱ*, *ει*, *αι*, *οι*, *ευ*. Am gewöhnlichsten wird von ihr betroffen der Anlaut der Pronominalformen *ἐγώ*, *ἐμοῦ*, *ἐμοί*, *ἐμός*, *ἐμαυτοῦ*, *ἐκεῖνος*, der Präpositionen *ἐς*, *ἐν*, *ἐκ*, *ἐπί* und der augmentirten Verbalformen. Ist der anlautende Vocal ein ᾰ, so schwanken die Ausgaben zwischen Synizesis und Aphaeresis, z. B. Aesch. Suppl. 725 *μὴ ἀμελεῖν* und *μὴ 'μελεῖν*. — Bei Homer kommt die Aphaeresis noch nicht vor, denn *Α* 277 ist *Πηλείδη θέλ'* und *ο* 317 *ὅττι θέλοιεν* zu schreiben; *Ι* 654,

*) Vergl. Krüger, Gr. Gr. II, 14. 8. 9.

A 608, *δ* 71 sind die vollen Formen ἐμῆῃ, ἐμῷ (mit Verkürzung der voraufgehenden Länge) vorzuziehen. Bei den äolischen Dichtern und Anakreon ist sie nur selten, vgl. Sapph. fr. 2, 15, Anacr. fr. 21; dagegen sehr häufig im Dialog des attischen Dramas.

Wirklicher Hiatus.

Wenn der vocalische Auslaut mit dem vocalischen Anlaut keine Verschmelzung erfährt, sondern beide neben einander in voller Selbständigkeit gesprochen werden, ist ein wirklicher Hiatus vorhanden. Die Zulassung eines solchen ist bei allen Dichtern, mag nun der auslautende Vocal ein langer bezw. ein Diphthong oder ein kurzer sein, auf ein sehr enges Gebiet beschränkt, am häufigsten findet er sich bei Homer und den nachhomerischen Epikern, am seltensten bei den attischen Dichtern und bei Nonnos und seinen Nachahmern.

Die natürlichste und begründetste Entschuldigung des Hiatus ist eine jede, wenn auch noch so kleine Unterbrechung der Continuität der Rede, wie sie innerhalb der rhythmischen Periode durch die Cäsur und den Gliedschluß gegeben ist, ferner aber auch im dramatischen Dialog nicht nur durch den Personenwechsel, sondern schon durch bloßes Absetzen der Stimme bei stärkerer Interpunction und nach lebhafterem Ausruf herbeigeführt wird.

Die Cäsur entschuldigt den Hiatus, zumal wenn sie sich mit einer Sinnespause verbindet, im epischen Hexameter nicht bloß, wenn der Auslaut in der Hebung steht und eine Länge ist, sondern auch wenn er in der Senkung steht und eine Kürze ist. Ersteres ist der Fall bei der bei der Penthemimeres, Trithemimeres und Hephthemimeres:

A 34 *Ἀλλ' οὐκ Ἀτρείδῃ | Ἀγαμέμνονι ἤνδανε θυμῷ.*
B 451 *ὀτρύνουσ' ἰέναι. | ἐν δὲ σθένος ὦρσε ἑκάστῳ.*
A 441 *πατρὶ φίλῳ | ἐν χερσὶ τίθει καί μιν προσέειπεν.*
I 341 *Ἀτρεΐδαι; | ἐπεὶ ὅστις ἀνὴρ ἀγαθὸς καὶ ἐχέφρων.*
B 809 *πᾶσαι δ' ὠίγνυντο πύλαι, | ἐκ δ' ἔσσυτο λαός.*
ζ 77 *παντοίην, ἐν δ' ὄψα τίθει, | ἐν δ' οἶνον ἔχευεν.*

letzteres bei der *τομὴ κατὰ τρίτον τροχαῖον* und der bukolischen Cäsur:

A 569 *καὶ ῥ' ἀκέουσα καθῆστο | ἐπιγνάμψασα φίλον χῆρ.*
B 315 *μήτηρ δ' ἀμφεποτᾶτο | ὀδυρομένη φίλα τέκνα.*
B 218 *κυρτώ, ἐπὶ στῆθος συνοχωκότε· | αὐτὰρ ὕπερθε.*
E 221 *ἀλλ' ἄγ' ἐμῶν ὀχέων ἐπιβήσεο, | ὄφρα ἴδηαι*

Nur ausnahmsweise erscheint vor der Penthemimeres eine Kürze statt der Länge als Auslaut im Hiatus:

ι 366 *Οὖτις ἐμοίγ' ὄνομα, | Οὖτιν δέ με κικλήσκουσιν,*

nicht häufig vor der *βουκολική* eine Länge in der Senkung des vierten Fußes:

Φ 51 *ἡ δ' ἄρ' ἐφ' ὑψηλῆς σανίδος βῆ· | ἔνθα δὲ χηλοί.*
X 386 *δικτύῳ ἐξέρυσαν πολυωπῷ. | οἱ δέ τε πάντες.*

Im elegischen Verse hingegen, dem sog. Pentameter, ist der Hiatus am Ende des ersten Kolons ausgeschlossen, während die Kürze statt der Länge manchmal zugelassen wurde (Mar. Vict. 110, Diom. 503 K.); erst die späteren Griechen, wie Gregor von Nazianz, gestatteten den Hiat an dieser Stelle. Ebensowenig dulden ihn der trochäische und der iambische Tetrameter in der Cäsur, noch weniger der iambische Trimeter.

Dagegen findet sich in den strengen anapästischen Hypermetern nicht eben selten Hiatus am Gliedschlusse, trotzdem daß für sie das Gesetz der *συνάφεια* gilt. Doch stellt es sich heraus, daß hier fast immer die durch den Personenwechsel herbeigeführte Unterbrechung das entschuldigende Moment bildet, so z. B.

Soph. O. C. 170 OI. *θύγατερ, ποῖ τις φροντίδος ἔλθῃ;* |
AN. *ὦ πάτερ, ἀστοῖς ἴσα χρὴ μελετᾶν.*
v. 1757 f. AN. *προσιδεῖν αὐταὶ πατρὸς ἡμετέρου.* |
ΘH. *ἀλλ' οὐ θεμιτόν.*
Eur. Alc. 78 'HM. *τί σεσίγηται δόμος Ἀδμήτου;* |
'HM. *ἀλλ' οὐδὲ φίλων πέλας οὐδείς.*

Aesch. Ag. 794. 1522, Eum. 314 sind emendirt.

Auch Declamationspausen, wie sie insbesondere nach Interjectionen, Ausrufungen, Anreden u. dgl. eintreten, rechtfertigen oder entschuldigen den Hiatus, da sie ein Absetzen der Stimme (Kehlkopfverschluß) nöthig machen. Reich an solchen Exclamationen ist die Tragödie, besonders in den Kommoi und Threnoi.

Aesch. Pers. 931 *ὅδ' ἐγώ,* | *οἰοῖ,* | *αἰακτός.*
ib. 1004 *ἰή, ἰή, ἰώ, ἰώ.*
ib. 1017 *ὁρῶ, ὁρῶ.*
Soph. Antig. 1328 *ἴτω, ἴτω**).

Hierher gehören auch Fälle aus anapästischen Hypermetern wie Soph. O. C. 188

OI. *ἄγε νυν σύ, με, παῖ,* | *ἵν' ἂν εὐσεβίας . . .*

Eur. fr. 114 = Arist. Thesm. 1065 *ὦ νὺξ ἱερά,* | *ὡς μακρὸν ἵππευμα διώκεις.* Arist. Thesm. 776 *ὦ χεῖρες ἐμαί,* | *ἐγχειρεῖν χρή,* und aus dochmischen Perioden wie Aesch. Sept. 96 *ἰὼ μάκαρες εὔεδροι,* | *ἀκμάζει βρετέων.* Eum. 146 *δυσαχές, ὦ πόποι,* | *ἄφερτον κακόν.*

Auch im Trimeter findet sich dieser Hiatus Aesch. Ag. 1255 f.

παπαῖ· | *οἷον τὸ πῦρ ἐπέρχεται δέ μοι·*
ὀτοτοῖ, Λύκει' Ἄπολλον, οἴ, | *ἐγώ,* | *ἐγώ.*

---

*) Doch tritt sowohl bei Interjectionen als bei wiederholten Wörtern infolge schnellen Zusammensprechens oft auch Verkürzung des langen Anlautes ein, z. B. Soph. Antig. 1332 *ὕπατος· ἴτω̆ ἴτω* ⏑⏑⏑⏑⏑–. ib. 1265 *ὤμοϊ ἐμῶν ἄνολβα βουλευμάτων.* Aesch. Eum. 247 *ὅρᾰ ὅρα μάλ' αὖ.* Prom. 575 *ἰὼ̆ ἰὼ πόποι.*

Gegenüber diesen durch eine Unterbrechung der Stimmcontinuität gerechtfertigten Arten des Hiatus stehen die Fälle desselben, wo seine Entschuldigung in der Natur des Auslauts zu suchen ist. Hier kommen vornehmlich die langen Vocale und Diphthongen, dann aber auch die nicht elidirbaren kurzen Vocale (s. S. 366 f.) in Betracht.

Wenn ein langer Vocal oder Diphthong im Wortauslaut vor vocalischem Anlaute weder mit demselben verschmilzt noch vor ihm verkürzt wird, sondern seine Länge behauptet, so ist dies allerdings ein Verstoß gegen das Gesetz der sprachlichen *συνάφεια*, ein wirklicher Hiatus, doch findet sich dieser Hiatus in der epischen Poesie häufig genug und zwar besonders oft, wenn der lange Auslaut den schweren Takttheil, die Versheburg, bildet. Diesen Hiatus muß also das Ohr des epischen Sängers nicht unangenehm empfunden haben, was sich aus dem langsamen und abgemessenen Vortrag des Epos erklärt. Bei der Zulassung desselben kam es übrigens nicht, wie C. A. Hoffmann Quaest. hom. p. 53 ff. meinte, auf die grammatische Function der Endungen an, sondern vielmehr auf die Festigkeit des Vocals, ganz unabhängig davon, ob er einem Nomen oder einem Verbum oder einer Partikel angehört, und in zweiter Linie auf den Nachdruck, den er im Zusammenhange der Rede erhielt. Am meisten Festigkeit besassen die Vocale *η*, *ῃ*, *ω*, *ῳ*, welche sich infolge dessen am häufigsten im Hiatus finden, während die Diphthonge *αι*, *οι*, *ει* weit häufiger der Verkürzung unterliegen (s. S. 368). Es ist natürlich, daß sich in der Hebung des Verses unter dem Schutze des Ictus der lange Vocal am leichtesten erhält und zwar nicht nur an den oben besprochenen Cäsurstellen, sondern auch anderwärts, z. B. in der 5. Hebung:

Μῆνιν ἄειδε, θεά, Πηληιάδεω | Ἀχιλῆος.

Aber auch in der Senkung bewahrt der lange Vocal, allerdings weit seltener, seine Zweizeitigkeit. Hartel, Hom. Stud. II, 346 ff. hat 166 Fälle derart in Homer gefunden, von denen 64 dem 1., 43 dem 4., 35 dem 3. und 24 dem 2. Fuße angehören.

E 665 *κεῖσθαι, | ἀλλ' ἐπάμυνον, ἔπειτά με καὶ λίποι αἰών.*
Θ 120 *υἱὸν ὑπερθύμου Θηβαίου | Ἠνιοπῆα.*
Λ 151 *ἦ ὀδὸν ἐλθέμεναι ἦ | ἀνδράσι ἶφι μάχεσθαι.*
Δ 412 *τέττα, σιωπῇ | ἧσο, ἐμῷ δ' ἐπιπείθεο μύθῳ.*

Besonders häufig sind es einsilbige, nicht selten stark betonte Wörtchen, welche in der Hebung wie auch in der Senkung Hiatus bilden, namentlich oft *ἦ* und *ἤ*, demnächst *τῷ*, *οὖ*, *τοῦ*, *εὖ*, *καί*, *μή*, *εἰ*, *μοι*, *τοι*, *οἵ*. Nicht selten kommt auch noch die Interpunction hinzu, um den Hiatus weniger empfindlich zu machen.

Bei den Lyrikern und Dramatikern ist das Gebiet dieses Hiatus ein ungleich beschränkteres. Pindar steht dem homerischen Gebrauche noch erheblich näher, doch ist die Zahl der Längen*) vor einem vocalischen Anlaut bei ihm schon sehr gering. Den schweren Takttheil eines Daktylus resp. Anapäst bildet der lange Auslaut:

Ol. I, 103 *παντὶ βροτῷ· | ἐμὲ δὲ . . .*
Isth. I, 61 *Ἡροδότῳ | ἔπορεν.*
Ol. VI, 82 *ἐπὶ γλώσσᾳ | ἀκόνας.*
Nem. VI, 24 *Σωκλείδα, | ὃς ὑπέρτατος.*
ib. 25 *Ἀγησιμάχῳ | υἱέων γένετο*;

den eines Iambus:

Ol. III, 30 *Ὀρθωσία | ἔγραψεν*;

*) Die kurzen Vocale im Auslaute vor vocalisch beginnenden Wörtern Ol. V, 11 *τε Ϝανιν*, Ol. VII, 78 *τε Ϝάλυσον*, Ol. V, 18 *ῥέοντα Ϝιδαῖον*, Ol. IX, 112 *δαιτὶ Ϝιλιάδα*, Isth. I, 8 *ἁλιερκέα Ϝισθμοῦ*, ib. I, 32 *Ποσειδάωνι Ϝισθμῷ* sind wohl durch den Anlaut (*Ϝ*) geschützt.

den leichten eines Spondeus:

Isth. I, 16 *ἢ Καστορείῳ | ἢ . . .*

Das Fortwirken der für das Epos geltenden Normen zeigt sich im Drama in Fällen wie

Soph. El. 157 *οἵα Χρυσόθεμις ζώει καὶ | Ἰφιάνασσα.*
ib. 148 *ὦ | Ἶτυν, αἰὲν Ἶτυν ὀλοφύρεται.*
Trach. 1010 *ἥπταί μου τοτοτοῖ, | ἥδ' αὖθ' ἕρπει . . .*
Ant. 967 *ἀκταὶ Βοσπόριαι | ἰδ' ὁ Θρηκῶν ἄξενος,*

die freilich ziemlich vereinzelt dastehen.

Der Hiatus bei kurzem Vocale im Auslaute findet sich — von den oben besprochenen Fällen abgesehen — meist nur da, wo der kurze Vocal die Elision nicht zuläßt, so besonders bei den Wörtern auf *υ*, wie *ἄστυ*, *αἰπύ*, *σύ*, *ἐύ*, bei den Pronomina *ὁ*, *τό*, *τά*, *τί*, *τὶ*, *ὅτι*, der Präposition *περί*, den Genitiven auf *οιο*, *ειο*, *αο* im Homer; bei den Komikern auch in der Verbindung *οὐδὲ εἷς*, *οὐδὲ ἕν*, *μηδὲ εἷς*, *μηδὲ ἕν*.

Vocal vor folgendem Vocale im Wortinlaute.

Das Zusammentreffen zweier Vocale wurde auch im Wortinnern wegen der Nöthigung zu neuem Ansetzen der Stimme als etwas Lästiges und Anstößiges empfunden und durch völlige Zusammenziehung oder theilweise Verschmelzung der beiden Vocale oder durch Ausstoßung des einen nach Möglichkeit beseitigt. Allerdings erscheinen, zumal in der älteren Dichtung, sehr viele inlautende Hiate, aber bei weitem die meisten sind nur für das Auge vorhanden, nicht auch in der Aussprache wirklich zur Geltung gekommen, so lange die erst später völlig geschwundenen Spiranten *ϝ*, *j* und *σ* noch in höherem oder geringerem Grade hörbar wurden. Insbesondere hob in der homerischen Dichtung der in der Zeit ihrer Entstehung noch lebendige Laut

ϝ den inlautenden Hiatus in zahlreichen Fällen auf, die in der Schrift sich berührende Vocale und in der späteren Sprachentwickelung Zusammenziehung zeigen wie *ὄις*, *πάις*, *Ἀτρεΐδης*, *ἔειπεν*, *ἀέκων* u. dgl. Aber auch intervocalisches Jod und Sigma mögen bei Homer wenigstens noch als leiser Hauch empfunden worden sein, der genügte, um den Uebergang von Vocal zu Vocal zu vermitteln.

Dem Einflusse dieser Spiranten ist die oft als rein metrische Dehnung angesehene Längung eines kurzen Vocals*) vor folgendem Vocale im Wortinnern (vgl. oben S. 365) zuzuschreiben, wie sie sich zeigt in *Ἄϊδος* _⏑⏑ Γ 322, *Ζ* 284, *Υ* 336, *ἀείδῃ* *ρ* 519, *ἄϊων* *Ο* 252, *ἄϊε* *Κ* 532, *ἄεσα* *γ* 151, *τ* 342, *ἀπόερσῃ* *Φ* 283, *ἀπόερσεις* *Φ* 329, *ἀπόειπών* *Τ* 35, *φάεα* öfters, *ὄιες* *ι* 425, *ὀΐεας* *Β* 765. Hier wurde der Halbvocal *ϝ* mit dem vorangehenden Vocal zum Diphthong vereint, wie dies in der Schrift zum Ausdruck gebracht ist in *αὐέρυσαν*, *εὖαδεν* und *αἰάχοι* *Ν* 41. Das halbvocalische *ι̯* aber verband sich mit vorausgehenden vocalischem *ι* zu *ῑ* in *ῑρός*, *μηνίω* und den Comparativen auf *ῑων**). Vgl. Hartel, Hom. Stud. III, 24 f. G. Meyer, Gr. Gr. § 240. 146.

Wie beim Zusammenstoß eines auslautenden langen Vocals, besonders eines Diphthongen, mit vocalischem Anlaute durch Verkürzung des langen Auslauts der Hiatus beseitigt wird (s. S. 367 f.), so geschieht dies häufig auch beim Vocalzusammenstoß im Innern eines Wortes. Auch hier sind es vornehmlich die Diphthonge, welche eine

---

*) Ebenso erklärt Hartel, Hom. Stud. III, 44 die Länge des in den Substantiven *ἀτιμίη*, *ἀκομιστίη*, *ἰστίη*, *κακοεργίη*, *ἀεργίη*, *ὑπεροπλίη*, *προθυμίη*, *ὑποδεξίη*, *Ὑπερησίη*, während G. Meyer, Gr. Gr. § 113 für sie *ει* (statt *ῑ* und späteres *ῐ*) als ursprünglich annimmt.

solche Verkürzung erfahren, und zwar namentlich die mit ι gebildeten Diphthonge οι, αι, ει, υι, seltener ευ und ου, nicht häufig die langen Vocale ω und η.

Die Kürzung des diphthongischen Lautes erfolgt auch hier durch Uebergang des ι in halbvocalisches i̯, des υ in halbvocalisches u̯, während ω und η nur eine Reduction ihres quantitativen Werthes erleiden.

Bei Homer wird ο ι in dieser Weise verkürzt in οἷος *N* 275, *Σ* 105, η 312, υ 89, α ι in ἔμπαιος υ 379, χαμαιεῦναι *Π* 235, χαμαιευνάδες χ 243, ξ 15, υ ι in υἱός *E* 612, *Z* 310, *H* 47 und öfter, ε ι vielleicht in βαθείης *E* 142, *O* 606 und ὠχεῖα (öfters), wo jetzt βαθέης und ὠχέα geschrieben ist, ε υ in ἐδεύησεν *Σ* 100 nach L. Meyer und Hartel, ω ζ 303 in ἥρωος, vielleicht auch in ἥρωι *H* 453, Θ 493 mit Nauck, η in βέβληαι *Λ* 380. — Hesiod verkürzt α ι in γαιήοχος, Pindar α ι in γαιαόχῳ Ol. XIII, 78, αἰόλει Pyth. IV, 233, ο ι in τοιαῦτα Pyth. VIII, 55, ποίᾳ Pyth. VIII, 20, παντοίων Nem. V, 25, υ ί in υἱέων Nem. VI, 23, öfters auch ε ι in Formen wie ἱππείῳ, λατρείαν, εὐμενείᾳ, δουλείας u. dgl., ε υ in ἰχνεύων Pyth. VIII, 35, ἔχευαν Isth. VII, 58 (s. Hartel, Hom. Stud. III, 21).

Bei den attischen Dichtern wird oft ο ι zu οι̯ verkürzt in dem Verbum ποιεῖν und den Pronomina τοιοῦτος, τοιόσδε, οἷος, ποῖος, α ι in den Adjectiven δείλαιος, γεραιός, παλαιός; gelegentlich aber auch in anderen Fällen, z. B. in οἰωνούς Soph. El. 1058, Ἰδαίαν Eur. Andr. 275, φιλαθήναιος Arist. Vesp. 282.

Die Vereinigung zweier Silben im Wortinnern, von denen die erste vocalisch ausgeht, die zweite vocalisch anlautet, zu einer einzigen langen Silbe wird ebenso wie beim Zusammenstoß zweier Wörter Synizesis genannt,

wenn sie nur in der Aussprache, nicht auch in der Schrift zum Ausdruck kommt. Sie tritt besonders häufig ein, wenn der erste Vocal ein ε, seltener wenn er ein ι, υ, α oder ο ist. In vielen dieser Fälle erfolgt die Vereinigung durch Uebergang dieses Vocals in einen halbvocalischen Laut, so wenn auf das ε ein langer Vocal folgt wie in πόλεως, Μενέλεως, Πηληιάδεω, ferner bei ι oder υ in Fällen wie Ἰστίαια Β 537, Αἰγυπτίη Δ 382 (δ 83. 127. 229, ξ 263. 286), πόλιος, πόλιας (Β 811, Φ 567, ϑ 560. 574), Ἠλεκτρύωνος Hesiod. Sc. 3, γενύων Pind. Pyth. IV, 225, χυανωπίδων Aesch. Pers. 559, Ἐρινύων Eurip. Iph. T. 931.

In anderen Fällen ist die Synizesis im Wortinlaute nur eine Vorstufe der Contraction, so in den homerischen Declinationsformen auf εα wie ϑεοειδέα, Εὐπείϑεα ω 523 und in Conjugationsformen wie ἠνώγεα ι 44, χ 263, ἴσχεο, ἠρίϑμεον, ἐϑρήνεον oder wenn der erste Vocal ein α ist wie in ἀέλιος, τετράορον, τιμάορος, χρυσάορα bei Pindar.

Die inlautende Synizese ist häufig in allen Theilen des Dramas und wird in den Canticis mit besonderer Freiheit angewendet; jedoch Aristophanes macht — abgesehen von den Stellen, wo er Homer oder die Tragiker vor Augen hat — nur selten von ihr Gebrauch. — Vgl. über die Synizese bei Homer J. Menrad, De contractionis et synizeos usu hom. Monach. 1886; bei den Tragikern J. Rumpel, Philologus XXVI (1867) S. 241 ff. und Chr. Baier, Animadvv. in poet. trag. graecos. Cassellis 1874.

Wortende. Satzende.

Aristoxenus läßt in der oben S. 329 f. erörterten Stelle nicht bloß die Silben, sondern auch die Wörter und Sätze als die die Zeit in bestimmte Abschnitte bringenden μέρη λέξεως gelten. Also nicht bloß die Silben, sondern auch

die Wörter und Sätze sind als Bestandtheile des sprachlichen Rhythmizomenon für den Rhythmus von Wichtigkeit. Es kann dies natürlich nur in so weit der Fall sein, als das Wortende und Satzende mit dem Ende bestimmter rhythmischer Abschnitte zusammenfallen muß.

1. Eine jede Periode (Vers, Metron, Hypermetron) muß mit einem vollen Worte auslauten: nie darf ein Wort zwischen zwei Perioden getheilt sein. Hephaestion p. 16 W. und Heliodor (Schol. z. Heph. p. 143) lehren mit denselben Worten: *πᾶν μέτρον εἰς τελείαν περατοῦται λέξιν*; vgl. Eustath. zu Ξ 173 *κατὰ τοὺς παλαιοὺς πᾶν μέτρον εἰς τελείαν περατοῦται λέξιν*; Mar. Vict. 56 K. omnis autem versus ab integra parte orationis incipit et in integram desinit. Hierbei gilt dem Dichter das Enklitikon als ein integrirender Bestandtheil des vorausgehenden Wortes, auf das es seinen Ton geworfen hat; es kann daher mit *τέ*, *τοί*, *γέ*, *κέ*, *ποί*, *πού*, *μοί* ein *μέτρον* schließen, aber es darf damit kein Metron beginnen*). Ebenso verhält es sich auch mit anderen postpositiven Wörtern wie *δέ*, *γάρ* u. s. w.

Ein Verstoß gegen diese Norm, welche auch für die moderne Poesie als unverbrüchliches Gesetz gilt, erscheint lächerlich; daher erklärt es sich, daß die komische Poesie Verse mit Wortbrechung am Schluß absichtlich gebildet hat, um durch das Ungewöhnliche eine possenhafte Wirkung zu erreichen**); doch ist dies wohl nur in äußerst

*) Vereinzelte Ausnahmen notirt Boeckh de metris Pindari III, 22.

**) Vergleiche in deutscher komischen Dichtung:

So wußte sich auch in seinem größten
Ungelücke Hieronymus zu trösten
und war froh, daß er mit hei-
ler Haut den Bauern entgangen sei.

seltenen Fällen geschehen, wie z. B. von Eupolis in den Baptai fr. 73 K.

ἀλλ' οὐχὶ δυνατόν ἐστιν· οὐ γὰρ ἀλλὰ προ-
βούλευμα βαστάζουσι τῆς πόλεως μέγα.

Einige Male ist auch *διὰ τὴν τῶν ὀνομάτων ἀνάγκην*, wie Hephaestion p. 16 sagt, ein dem Metrum widerstrebender Eigenname, welcher nothwendig in einem elegischen Distichon gebraucht werden mußte, unter zwei Verse vertheilt, so von Simonides fr. 131 B. der Name *Ἀριστογείτων*:

ἦ μέγ' Ἀθηναίοισι φόως γένεθ', ἡνίκ' Ἀριστο-
γείτων Ἵππαρχον κτεῖνε καὶ Ἁρμόδιος.

von Nikomachos der Name *Ἀπολλόδωρος*:

οὗτος δή σοι ὁ κλεινὸς ἀν' Ἑλλάδα πᾶσαν Ἀπολλό-
δωρος· γινώσκεις τοὔνομα τοῦτο κλύων.

und auf einer Inschrift der Name *Νικομήδης*:

θῆκε δ' ὁμοῦ νούσων τε κακῶν ζωάγρια Νικο-
μήδης καὶ χειρῶν δεῖγμα παλαιγενέων.

Eine weitere Ausnahme von dieser Norm bildet die sogenannte Episynaloephe, von welcher der Scholiast zu Hephaest. p. 144 und Athenaeus X p. 543 sprechen. Sie tritt ein, wenn ein auslautender kurzer Vocal am Versschluß vor folgendem vocalischen Anlaute im Anfang des nächsten Verses elidirt wird, also wenn *συναλοιφή* im Aus- und Anlaute zweier aufeinanderfolgenden Verse stattfindet (»*ἐπισυναλοιφὴ διὰ τὸ ἐπισυνάπτεσθαι τὸ σύμφωνον τῷ ἑξῆς λάμβῳ, ἤτοι τῷ στίχῳ*«). Diese Freiheit wird seit der Zeit des peloponnesischen Krieges für den Trimeter zugelassen, am häufigsten von Sophokles, der sie, wie Athenaeus a. a. O. sagt, zuerst in seinem König Oedipus nach dem Vorgange des Kallias angewandt hat. Daher heißt auch (schol. Heph.) das *εἶδος Σοφόκλειον*.

O. R. 29 *ὑφ' οὗ κενοῦται δῶμα Καδμείων· μέλας δ'*
Ἅιδης στεναγμοῖς καὶ γόοις πλουτίζεται.
332 *ἐγὼ οὔτ' ἐμαυτὸν οὔτε σ' ἀλγυνῶ· τί ταῦτ'*
ἄλλως ἐλέγχεις; οὐ γὰρ ἂν πύθοιό μου.
785 *κἀγὼ τὰ μὲν κείνοιν ἐτερπόμην. ὅμως δ'*
ἔκνιζέ μ' ἀεὶ τοῦθ'· ὑφεῖρπε γὰρ πολύ.
791 *ὡς μητρὶ μὲν χρείη με μιχθῆναι, γένος δ'*
ἄτλητον ἀνθρώποισι δηλώσοιμ' ὁρᾶν.
1184 *ὅστις πέφασμαι φύς τ' ἀφ' ὧν οὐ χρῆν, ξὺν οἷς τ'*
οὐ χρῆν ὁμιλῶν οὕς τέ μ' οὐκ ἔδει κτανών.
1224 *οἵ' ἔργ' ἀκούσεσθ', οἷα δ' εἰσύψεσθ', ὅσον δ'*
ἀρεῖσθε πένθος, εἴπερ ἐγγενῶς ἔτι.
El. 1017 *ἀπροσδόκητον οὐδὲν εἴρηκας· καλῶς δ'*
ἥδη σ' ἀπορρίψουσαν, ἀπαγγελλόμην.

Sophokles trennt hier durchgängig und sicher in bewußter Absicht den der Episynaloephe vorausgehenden sechsten Iambus des Trimeters durch Interpunktion von den fünf übrigen Iamben ab, so daß also der durch Episynaloephe vereinte Aus- und Anlaut der beiden Verse auch dem Gedankenzusammenhange nach verbunden sind und im Vortrage sich eng aneinander schließen. In zwei anderen Stellen

Ant. 1031 *εὖ σοι φρονήσας εὖ λέγω· τὸ μανθάνειν δ'*
ἥδιστον εὖ λέγοντος, εἰ κέρδος λέγοι.
O. Col. 17 *δάφνης, ἐλάας, ἀμπέλου· πυκνόπτεροι δ'*
εἴσω κατ' αὐτὸν εὐστομοῦσ' ἀηδόνες.

ist die absondernde Interpunction nicht vor dem letzten Einzelfuße, sondern vor der letzten Dipodie angewendet. Nicht beachtet ist sie

O. Col. 1164 *σοὶ φασὶν αὐτὸν ἐς λόγους ἐλθεῖν μολόντ'*
αἰτεῖν ἀπελθεῖν τ' ἀσφαλῶς τῆς δεῦρ' ὁδοῦ.

Die Episynaloephe findet sich nicht bei Euripides (Iph. T. 968 ist *τ'* am Versschluß zu tilgen), wohl aber bei Aristophanes Ran. 298, Aves 1716 und Eccl. 351 im Trimeter. Später findet sie auch in anderen Metra Eingang,

so z. B. in einem Epigramme des Kallimachus (schol. Heph. l. l., Anthol. Pal. XII, 73):

ἥμισύ μοι ψυχῆς ἔτι τὸ πνέον, ἥμισυ δ' οὐκ οἶδ',
εἴτ' Ἔρος εἴτ' Ἀίδης ἥρπασεν ἐκ μελέων.

aber als ihr eigentliches Gebiet muß der Dialog der sophokleischen Tragödie angesehen werden. Der gesammten früheren Poesie, auch dem Aeschylus, ist sie fremd; insbesondere muß sie dem homerischen Epos abgesprochen werden, dem sie wegen des Versausganges *εὐρύοπα Ζῆν* (*Θ* 206, *Ξ* 365, *Ω* 531) von den alten Grammatikern vindicirt wurde:

Τρῶας ἀπώσασθαι καὶ ἐρυκέμεν εὐρύοπα Ζῆν',
αὐτοῦ κ' ἔνθ' ἀκάχοιτο . . .

oder nach der Schreibart der aristophanischen und aristarcheischen Schule (s. schol. Heph. p. 143) *Ζῆ|ν' αὐτοῦ*. Aber das hier vorkommende *Ζῆν* ist ohne Apostroph zu schreiben als Accusativ eines Nominativs *Ζής*, der dem lateinischen *dies (Diespiter)* entspricht.

Auch von Pindar glaubte man, daß er am Ende eines Metrons ein apostrophirtes Wort gebraucht habe, aber die Stellen, wo dies früher angenommen wurde (Ol. III, 25. Pyth. IV, 9. IX, 92. Nem. VIII, 38), sind jetzt in befriedigender Weise emendirt.

2. Am Schlusse des Kolons, wo die moderne Poesie gleichfalls regelmäßig ein Wortende eintreten läßt, hat die griechische Dichtung das Eintreten desselben zwar häufig und in gewissen Versarten fast durchweg angewendet, aber die Forderung des Wortschlusses keineswegs mit derselben Strenge wie am Ende des Metrums als unabweisbar geltend gemacht. Den Einschnitt am Ende des rhythmischen Gliedes, welcher durch das Einfallen des Wortendes gebildet wird, nannten die Alten *διαίρεσις* oder *τομή*, wir Neueren bezeichnen ihn als Cäsur.

Die meisten lyrischen Metra verhalten sich gegen die Cäsur am Ende des inlautenden Kolons gleichgiltig und gestatten zuweilen Wortbrechungen, die unserem Gefühle sehr widerstreben, wie Soph. Phil. 687 ff.

πῶς ποτε, πῶς ποτ' ἀμφιπλή|κτων ῥοθίων μόνος κλύων,
πῶς ἄρα πανδάκρυτον οὕ|τω βιοτὰν κατέσχεν;

Mit größerer Strenge dagegen wird im Hexameter und im trochäisch-anapästischen und iambischen Tetrameter, besonders aber im elegischen Vers auf das regelmäßige Eintreten der Cäsur gehalten, wo die Wortbrechung zu den ganz seltenen Ausnahmen gehört, s. Heph. p. 53. Auch die anapästischen Hypermetra schließen jedes Kolon mit vollem Worte, ja selbst innerhalb desselben gern die einzelne Dipodie ebenfalls.

3. Ein Vers oder genauer gesagt ein Metron oder eine Periode, deren Ende mit einem Satzende zusammenfällt, heißt ἀπηρτισμένον (s. Schol. Heph. p. 198, Pseudo-Drako 141, Tract. Harl. 395), z. B. *H* 1

ὣς εἰπὼν πυλέων ἐξέσσυτο φαίδιμος Ἕκτωρ.

Unsere moderne Poesie hat eine entschiedene Vorliebe für das Zusammenfallen von Satz- und Versende:

Wie kommt's, daß du so traurig bist, | da alles froh erscheint?
Man sieht dir's an den Augen an, | gewiß hast du geweint.

Und hab' ich einsam auch geweint, | so ist's mein eigner Schmerz:
Und Thränen fließen gar so süß, | erleichtern mir das Herz.

Was hier in eine Zeile geschrieben ist, entspricht einer dikolischen Periode im Sinne der Griechen: die ganze Periode enthält einen logischen Satz, das einzelne Kolon ein logisches Satzglied. Und gerade Verse wie diese sind es, welche wir als besonders fließende bezeichnen, während wir das »Fließende« vermissen, wenn der logische Abschnitt

allzuhäufig mit den rhythmischen Abschnitten im Widerspruch steht. Und unsere moderne Weise ist auch die Weise aller übrigen indogermanischen Völker, und gerade die früheste und älteste indogermanische Metrik bevorzugt diejenige Bildung der Metra, welche die Griechen *ἀπηρτισμένα* nennen: so ist es mit der alliterirenden und der reimenden Langzeile der alten Germanen, mit dem Çloka der Inder, mit dem silbenzählrnden Avesta-Metrum. Dem griechischen Dichter fehlt diese besondere Vorliebe für den Zusammenfall der rhythmischen und der logischen Abschnitte. Es giebt nur einen rhythmischen Abschnitt, wo die griechische Poesie fast ausnahmslos sich nicht mit dem Wortende begnügt, sondern ein Satzende verlangt: dies ist der Schluß des Systemes, sei es eine strophische oder eine astrophische Partie. Da die Metra der Griechen auf derselben historischen Grundlage erwachsen sind, wie die der verwandten Völker, so können wir schwerlich der Annahme entgehen, daß in der allerfrühesten Zeit auch die griechische Poesie der Identität der rhythmischen mit den logischen Abschnitten Rechnung trug. Noch in der homerischen Dichtung läßt sich bemerken, wie ein gewisses Bestreben vorhanden ist, die Redepausen mit dem rhythmischen Gange des Verses nicht in Gegensatz zu bringen, denn die Interpunction fällt hier häufig mit den beiden Haupt- und den wichtigeren Nebencäsuren zusammen und die Mehrzahl der Sätze schließt mit dem Verse und, wo die rhetorische Periode über den Umfang eines Verses hinausgeht, sucht sie doch wenigstens mit ihrem Abschluß die Cäsur als den natürlichen Ruhepunkt zu gewinnen.

Ganz anders aber verfährt der chorische Dichter, der an dem Widerspruch der rhythmischen und der logischen Gliederung keinen Anstoß nimmt. Und wie sehr wäre doch

dem Zuhörenden das Verständniß des Textes einer pindarischen Ode erleichtert worden, wenn sich ihm die rhythmischen und melodischen Abschlüsse, die seinem Ohre durch die Musik vorgeführt wurden, zugleich als Wendepunkte für den logischen Zusammenhang dargestellt hätten! Aber darum kümmert sich Pindar niemals und ebenso wenig die übrigen chorischen Dichter der Griechen. Mußte nicht das griechische Publikum ein wahrhaft immenses Talent für Auffassung der Musik und Poesie besitzen, wenn es bei der Aufführung einer vorher noch nie gehörten chorischen Musik neben dem Rhythmisch-Musikalischen gleichzeitig dem so vielfach verschlungenen Faden des poetischen Textes zu folgen vermochte, dessen Gang, weit entfernt durch die rhythmisch-musikalischen Periodenschlüsse unterstützt zu werden, sich vielmehr in einem fortwährenden Antagonismus mit demselben befand?

§ 65. I. Metra synartetika.

Nach der vorstehenden Abhandlung des Herrn Professor Hugo Gleditsch in Berlin über die Prosodie des griechischen Verses geben wir nunmehr eine Uebersicht der griechischen Metra. Wir folgen dabei der Darstellung des Hephaistion, die er in seinem uns erhaltenen Encheiridion giebt, einem Auszug aus einem seiner größeren Werke über die Metra, indem er nämlich drei verschiedene umfangreichere Metriken, die eine aus 48, die andere aus 11, eine dritte aus drei Büchern, immer das kleinere Werk aus dem größeren verkürzend, verfaßt hat. Was außer dem Hephaistionischen Encheiridion vorhanden ist, das ist, wenn wir von der Metrik des Aristeides Kointilianos absehen, wenigstens auf griechischem Litteraturgebiete, gleich Null. Von Belang sind dagegen die lateinischen Schriften über

Metrik. Wir haben hier zunächst zu berücksichtigen, daß es bei den Römern eine doppelte Classe metrischer Schriften giebt. Die eine, spätere schließt sich im allgemeinen an das System Hephaistions an. Hier werden die metra prototypa behandelt, nur Alles viel kürzer und ungenauer als bei Hephaistion. Es scheint hier namentlich eine Metrik des Juba Maurusius die Vermittlung zu sein. Marius Victorinus, der selber sein Werk aus einem früheren Schriftsteller fast wörtlich ausgeschrieben hat, ist die Hauptquelle, die uns diese Hephaistionisch-Jubaische Doctrin vermittelt. Eine andere, ältere Behandlungsweise der Metra geht auf Terentius Varro und den unter den ersten Kaisern lebenden Grammatiker Caesius Bassus zurück und liegt uns in den Metriken des Terentianus Maurus und anderer vor, aus denen sich dieses System zusammenstellen läßt. Vgl. Griechische Rhythmik und Harmonik von R. Westphal. Zweite Aufl. Leipzig 1867 p. 138 ff. Es wird in ihm der Versuch gemacht, alle Metra aus dem epischen Verse und dem iambischen Trimeter durch decurtatio, concinnatio u. s. w. herzuleiten; das System hat unser Interesse als das älteste neben Hephaistion erhaltene und geht wahrscheinlich auf die Pergamenische Schule des Krates Mallotes zurück.

Neben Hephaistion und den Scholien, die zum größeren Theile aus den verloren gegangenen Werken desselben geschöpft sind, ist die Rhythmik des Aristoxenos die Hauptquelle für unsere Kenntniß der griechischen Metra. Aristoxenos und die Metriker befinden sich nur in Einzelheiten im Widerstreite mit einander. Wer mit der Doctrin des Aristoxenos bekannt ist, wird leicht ermessen, wie es mit den scheinbaren Widersprüchen zwischen Metrikern und Rhythmikern sich verhält. Ohne zu wissen, was ein Chronos protos ist, haben die Metriker die auf Aristoxenos zu-

rückgehenden Ausdrücke heptasemos, epitritos u. s. w. häufig unrichtig angewandt, aber was sie von solchen rhythmischen Größen berichten, beruht immer auf alter rhythmischer Tradition; ein wirklicher Widerspruch ist nicht vorhanden.

Wir haben hiermit die Norm angegeben, nach welcher die Mittheilungen der Metriker über die *πόδες* zu fassen sind. Sie zerfallen in 9 *γένη*, ein jedes von ihnen in 2 *εἴδη*, eines mit dem schweren Takttheile, eines mit dem leichten anlautend. Nicht-aristoxenisch, aber doch nur eine richtige Consequenz aus der aristoxenischeu Doctrin ist die bei den Metrikern vorkommende Eintheilung in *πόδες τῆς πρώτης ἀντιπαθείας* und *πόδες τῆς δευτέρας ἀντιπαθείας*, zu deren ersteren die 3- und 4zeitigen, zu deren letzteren die 5- und 6zeitigen gehören.

Πόδες τῆς πρώτης ἀντιπαθείας (primäre Versfüße).

I. Rhythmengeschlecht der 3zeitigen Versfüße.

(*Γένος τῶν τρισήμων ποδῶν*).

α. εἶδος τῶν ἀπὸ θέσεως τρισήμων.

⏑ – *τροχαῖος*

⏑ – – *τροχαῖος λυθείς, τρίβραχυς.*

β. εἶδος τῶν ἀπ' ἄρσεως τρισήμων.

– ⏑ *ἴαμβος*

– ⏑ – *ἴαμβος λυθείς, τρίβραχυς ἀπ' ἄρσεως.*

II. Rhythmengeschlecht der 4zeitigen Versfüße.

(*Γένος τῶν τετρασήμων ποδῶν*).

α. εἶδος τῶν ἀπὸ θέσεως τετρασήμων.

⏑ ⏑ – *δάκτυλος*

– – *σπονδεῖος*

⏑ – – *ἀνάπαιστος ἀπὸ θέσεως*

⏑ – – – *προκελευσματικὸς ἀπὸ θέσεως.*

β. εἶδος τῶν ἀπ' ἄρσεως τετρασήμων.

– ⏑ ⏑ *ἀνάπαιστος*

– – *σπονδεῖος ἀπ' ἄρσεως*

– ⏑ ⏑ δάκτυλος ἀπ' ἄρσεως
⏑ ⏑ ⏑ ⏑ προκελευσματικὸς ἀπ' ἄρσεως.

Πόδες τῆς δευτέρας ἀντιπαθείας (secundäre Versfüße).

Diese secundären Versfüße haben die Eigenheit, daß jeder von ihnen in einen der primären Füße und einen 2zeitigen Pyrrhichius zerfällt.

III. Rhythmengeschlecht der 5zeitigen Versfüße.

Γένος τῶν πεντασήμων ποδῶν.

α. *εἶδος τῶν ἀπὸ θέσεως πεντασήμων.*
⏑ – χρητικός
⏑ ⏑ ⏑ ⏑ παίων πρῶτος
⏑ ⏑ – ⏑ παίων τρίτος
⏑ ⏑ ⏑ – παίων τέταρτος
⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ πεντάβραχυς.

β. *εἶδος τῶν ἀπ' ἄρσεως πεντασήμων.*
– ⏑ ⏑ χρητικός
– ⏑ ⏑ ⏑ παίων πρῶτος
⏑ – ⏑ ⏑ παίων δεύτερος
⏑ ⏑ ⏑ ⏑ παίων τέταρτος
⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ πεντάβραχυς.

Ein ferneres *εἶδος παιωνικὸν* ist nach Hephaest. p. 40 das

γ. *εἶδος ἀπ' ἄρσεως βαχχειακόν.*
⏑ ⏑ – βαχχεῖος
⏑ ⏑ ⏑ ⏑ παίων δεύτερος
⏑ ⏑ ⏑ – παίων τέταρτος
⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ πεντασύλλαβος.

IV. Rhythmengeschlecht der 6zeitigen Versfüße.

Γένος τῶν ἑξασήμων ποδῶν.

α. *εἶδος τῶν ἀπὸ θέσεως ἑξασήμων ποδῶν.*
⏑ – ⏑ ⏑ ἰωνικὸς ἀπὸ μείζονος
⏑ – – – μολοσσὸς (ἀπὸ μείζονος).

β. *εἶδος τῶν ἀπὸ τῆς δισήμου ἄρσεως ποδῶν.*
⏑ ⏑ ⏑ – ἰωνικὸς ἀπ' ἐλάσσονος
– ⏑ – – μολοσσὸς ἀπ' ἐλάσσονος.

γ. *εἶδος τῶν ἀπὸ τῆς τετρασήμου ἄρσεως ποδῶν.*
– ⏑ ⏑ ⏑ χορίαμβος.

Erst Heliodor fügt auch ⏑ – – ⏑ als *ἀντισπαστικὸν εἶδος* hinzu.

Hiernach unterscheidet Hephaistion neun *μέτρα πρωτότυπα* entsprechend den neun *εἴδη*.

1. *μέτρον ἰαμβικόν.*
2. *μέτρον τροχαικόν.*
3. *μέτρον δακτυλικόν.*
4. *μέτρον ἀναπαιστικόν.*
5. *μέτρον χοριαμβικόν.*
6. *μέτρον ἀντισπαστικόν.*
7. *μέτρον ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος.*
8. *μέτρον ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος.*
9. *μέτρον παιωνικόν.*

Wie viele *πόδες* zu einem *κῶλον*, wie viele *κῶλα* zu zu einer *περίοδος* oder zu einem *μέτρον* vereinigt werden können und welche Eigenthümlichkeiten das *μέτρον* bezüglich seiner *ἀπόθεσις* hat, das ist in diesem Buche schon an anderen Stellen (s. besonders S. 123 f.) gesagt worden. Hier sei bloß dieses bemerkt, daß die secundären und primären Versfüße, die *πόδες τῆς πρώτης* und *τῆς δευτέρας ἀντιπαθείας* mit der Ausdehnung des *κῶλον* im Zusammenhang stehen. Denn die *πόδες τῆς πρώτης ἀντιπαθείας* können im iambischen Rhythmengeschlecht bis zur Sechszahl, die *πόδες τῆς δευτέρας ἀντιπαθείας* aber nur bis zur Dreizahl zu einem *κῶλον* vereinigt werden.

Ein *μέτρον*, welches aus Versfüßen desselben *εἶδος* besteht, heißt nach Hephaistion *μέτρον μονοειδές*. Dazu kommen noch die *μέτρα ὁμοιοειδῆ*. Diese sind unter den neun *πρωτότυπα μέτρα* behandelt — also nicht bloß die aus denselben *πόδες* bestehenden *μέτρα*, sondern auch die Verbindungen von Daktylen und Trochäen, von Anapästen und Iamben. Im allgemeinen bezeichnet die Theorie der griechischen Metrik solche Verbindungen als daktylische und

anapästische Logaoeden. Das sind die *μέτρα ὁμοιοειδῆ* in erster Instanz. Dann aber ist bei Hephaistion der Grundsatz aufgestellt, daß dasjenige, was in Wirklichkeit eine Verbindung von Daktylen und Trochäen, von Anapästen und Iamben war, als eine Verbindung von Choriamben oder Ionici oder Antispasten mit Trochäen und Iamben aufgefaßt werden müsse:

	mit anlautender Thesis	mit anlautender Arsis
Daktylus an 1. Stelle	– ∪∪ – ∪ – ∪ – *χοριαμβικὸν μικτόν.*	∪ ⏑ ω – ∪ ⏑ ∪ ⏑ *ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος.*
Daktylus an 2. Stelle	– ⏓ – ∪∪ – ∪ – *ἀντισπαστικὸν μικτόν.*	∪ ⏑ ∪ ⏑ ω ⏑ ∪ ⏑ *ἐπιωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος.*
Daktylus an 3. Stelle	⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪∪ ⏑ *ἐπιχοριαμβικόν*	∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ω ⏑ *ἐπιωνικὸν ἀπὸ μείζονος.*

und daß die Vereinigung dieser viersylbigen Versfüße mit Trochäen als eine *κατὰ συμπάθειαν μῖξις*, ihre Verbindung mit Iamben als eine *κατ' ἀντιπάθειαν μῖξις* aufgefaßt werden müsse oder in ähnlicher Weise. Kurz, man nahm eigentlich ziemlich willkürlich zu einer Unterscheidung von *κατ' ἀντιπάθειαν* und von *κατὰ συμπάθειαν μῖξις* seine Zuflucht und bezeichnete *μέτρα μικτὰ* d. h. Mischungen von Daktylen mit Trochäen oder von Anapästen mit Iamben als *κατὰ συμπάθειαν μικτά*, andere Mischungen der Art als *κατ' ἀντιπάθειαν μικτὰ* oder auch wohl als *μέτρα μικτὰ ἀντιπαθῆ*, wobei von einer Beziehung dieser *μικτὰ ἀντιπαθῆ* und der *κατὰ τὴν πρώτην* und *κατὰ τὴν δευτέραν ἀντιπάθειαν* zunächst völlig abgesehen werden muß. Die *μέτρα μικτὰ ἀντιπαθῆ* sind etwas ganz anderes. In einem

Uebersichts-Capitel *περὶ τῶν κατ' ἀντιπάθειαν μίξεων*, in welchem Hephaistion die von ihm hierher gerechneten *μέτρα* aufzählt (auch die Sapphischen und die Alcäischen Verse, sowie ein von ihm *ἐπιχοριαμβικὸν* genanntes *μέτρον* rechnet er hierher), macht er den Schluß der synartetischen Metra.

§ 66. II. Metra asynarteta.

Hephaistion giebt p. 47 ausnahmsweise eine Definition von den asynartetischen Versen, aber Niemand würde dieselbe verstehen können wie denn auch bisher Alle, Richard Bentley und ihm folgend Gottfried Hermann, auch A. Boeckh sich eine verkehrte Vorstellung davon gemacht haben, während in dem wahren Sinne Hephaistions bisher kaum andere als der Verfasser dieses Buches und Professor Hugo Gleditsch den Begriff der Asynarteten gefaßt haben. Hephaistion zählt im Ganzen 18 asynartetische Metra auf. In seinen umfassenden Werken über Metrik hatte er sie im Einzelnen besprochen und die Scholiasten zu seinem Encheiridion haben dorther das Nöthige excerpirt. Man braucht daher die Scholien nur gehörig zu beachten, um sich ein klares Bild von der Hephaistionischen Asynartetenlehre machen zu können. Hephaistion unterscheidet unter seinen *ἀσυνάρτητα* folgende Klassen: I. *Μονοειδῆ*. II. *Ὁμοιοειδῆ*. III. *Ἀντιπαθῆ κατὰ τὴν πρώτην ἀντιπάθειαν* und *ἀντιπαθῆ κατὰ τὴν δευτέραν ἀντιπάθειαν*. IV. *Ἐπισύνθετα*, Namen, die das Encheiridion zum Theil selber nennt.

I. *Μονοειδῆ*.

η' _∪∪_∪∪_ _∪∪_∪∪_

ιε' __∪_∪__ __∪_∪__ *ἰαμβικὸν δικατάληκτον*

ις' (*στίγμα'*) _∪_∪__ _∪_∪__

ια' _∪_∪_∪_ _∪_∪_∪_∪ *τροχαικὸν προκατάληκτον.*

II. Ὁμοιοειδῆ.

ιδ′ – – – ⏑ ⏑ – – – – – ⏑ ⏑ – – ἀντισπαστικὸν δικατάληκτον
ιζ′ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑

III. Ἀντιπαθῆ κατὰ τὴν πρώτην ἀντιπάθειαν.

ϑ′ – – ⏑ – ⏑ – ⏑ – – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
ι′ – – ⏑ – ⏑ – ⏑ – – ⏑ – ⏑ – –
ια′ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏓ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – –

κατὰ τὴν δευτέραν ἀντιπάθειαν.

ιβ′ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – – ⏑ – ⏑ – –
ιγ′ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

IV. Ἐπισύνθετα.

α′ ⏒ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏒
⏒ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – –
β′ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – –
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – – ⏑ – ⏑ – –
γ′ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – – ⏑ – ⏑ – –
δ′ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – – ⏑ – –
ε′ – – ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
ϛ′ (στίγμα′) – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – – ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
ζ′ – – ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – – ⏑ – –

Bentley hatte von diesen Asynarteten gerade den 14. dieses Verzeichnisses

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏒

auserwählt, um hiernach festzusetzen, daß Hephaistion unter Asynarteten ein solches Metrum verstehe, welches wie das Horazische *Solvitur acris hiems grata vice veris et Favoni* im Inlaute eine syllaba anceps zulasse. Nachdem der Verfasser zuerst im Philologus 1861 über den Begriff, den die Alten mit den Asynarteten verbanden, geschrieben, hat derselbe späterhin in der zweiten Auflage der griechischen Metrik von A. Roßbach und R. Westphal, neu bearbeitet von R. Westphal, Leipzig 1868, diesen Gegenstand einer neuen Erörterung unterzogen und muß das gewonnene Resultat trotz der von Christ dagegen erhobenen Wider-

Digitized by Google

sprüche auch gegenwärtig festhalten. Ein Blick auf die oben im Verzeichniß stehenden Metra ergiebt, daß zu den Asynarteten von Hephaistion solche Metra gerechnet werden, welche, aus zwei oder mehreren Kola bestehend, die Kola nicht unmittelbar an einander fügen, sondern durch einen Abschnitt von einander geschieden halten. Das significanteste Beispiel, gleichsam das Musterbeispiel eines Asynarteten, ist das daktylische Elegeion:

– ∪∪ – ∪∪ – – ∪∪ – ∪∪ –.

Hephaistion nennt ein Asynarteton, welches im Inlaute und auch zugleich im Auslaute eine Katalexis hat, ein *μέτρον διχατάληκτον*. Hat es die Katalexis im Anfangskolon, so heißt es *προκατάληκτον*. Also ein dikatalektisches und ein prokatalektisches Metrum ist nach Hephaistion ein asynartetisches. Auffallen kann nur dies, weshalb sämmtliche Episyntheta zu der Kategorie der asynartetischen Metra gehören. Ist es vielleicht der Fall, daß sie alle im Inlaute eine Katalexis haben? Dann müßten z. B.

– ∪∪ – ∪∪ – – ∪ – – – ∪∪ – ∪∪ –

und

– – ∪ – – – ∪∪ – ∪∪ – – – ∪ – –

von der antiken Theorie so aufgefaßt worden sein, daß im ersten ein brachykatalektisches daktylisches Dimetron, eine trochäische Dipodie und wieder ein brachykatalektisches daktylisches Dimetron und im zweiten episynthetischen Metron eine iambische hyperkatalektische Dipodie, ein brachykatalektisches daktylisches Dimetron und eine hyperkatalektische iambische Dipodie mit einander zu einem Metron vereint seien. Bedenken wir genau die metrische Nomenclatur der alten griechischen Metriker, so konnte die Auffassung schwerlich eine andere sein. Also sämmtliche *μέτρα ἐπισύνθετα* haben dann nach der Theorie der alten Metriker eine Katalexis

im Inlaute und gehören aus keinem andern Grunde nach Hephaistion zu den *ἀσυνάρτητα*.

Der Begriff des Metron asynarteton ist also nach den alten Metrikern so zu fassen, daß dazu ein jedes gerechnet wird, welches im Inlaute eine Katalexis hat. Sind die im Metrum verwendeten Kola einander gleich, so sagt man *ἀσυνάρτητον μονοειδές*; das daktylische Elegeion mag davon der Typus sein. Ist ein jedes der vereinten Kola ein *μικτόν*, so rechnet man das asynartetische Metron zu der Klasse der *ἀσυνάρτητα ὁμοιοειδῆ* und *ἀντιπαθῆ*. Gehört das eine der vereinten Kola dem Genos daktylikon, das andere dem iambikon (trochaikon) an, so ist das asynartetische Metron in die Klasse der *ἀσυνάρτητα ἐπισύνθετα* zu rechnen.

I. *Μονοειδῆ.*

1. dactyl.-dactyl. 2. anapaest.-anapaest. 3. troch.-troch. 4. iamb.-iamb. 5. choriamb.-choriamb. 6. antisp.-antisp. 7. ion.mai.-ion.mai. 8. ion.min.-ion.min.

II. *Ὁμοιοειδῆ.*

1. troch.-ion. mai. 2. troch.-ion. min. 3. iamb.-choriamb. 4. iamb.-antisp. 5. choriamb.-iamb. 6. antisp.-iamb. 7. ion. mai.-troch. 8. ion. min.-troch.

III. *Ἀντιπαθῆ τῆς α'.*

1. dactyl.-anap. 2 anap.-dactyl. 3. troch.-iamb. 4. iamb.-troch.

Ἀντιπαθῆ τῆς β'.

1. *τροχ.-χορίαμβ.* 2. *τροχ.-ἀντισπ.* 3. *ἰαμβ.-ἰων μ.* 4. *ἰαμβ.-ἰων. ἐλ.* 5. *χορίαμβ.-τροχ.* 6. *χορίαμβ.-ἀντισπ.* 7. *χορίαμβ.-ἰων. μ.* 8. *χορίαμβ.-ἰων. ἐλ.* 9. *ἀντισπ.-τροχ.* 10. *ἀντισπ.-χορίαμβ.* 11. *ἀντισπ.-ἰων. μ.* 12. *ἀντισπ.-ἰων. ἐλ.* 13. *ἰων. μ.-ἰαμβ.* 14. *ἰων. μ.-χορίαμβ.* 15. *ἰων. μ.-ἀντισπ.* 16. *ἰων. μ.-ἰων. ἐλ.* 17. *ἰων. ἐλ.-ἰαμβ.* 18. *ἰων. ἐλ.-χορίαμβ.* 19. *ἰων.-ἐλ.-ἀντισπ.* 20. *ἰων. ἐλ.-ἰων. μ.*

IV. *Ἐπισύνθετα.*

1. dactyl.-troch. 2. dactyl.-iamb. 3. dactyl.-choriamb. 4. dac-

tyl.-antisp. 5. dactyl.-ion. mai. 6. dactyl.-ion. min. 7. anap.-troch. 8. anap.-iamb. 9. anap.-choriamb. 10. anap.-antisp. 11. anap.-ion. mai. 12. anap.-ion. min. 13. troch.-dactyl. 14. iamb.-dactyl. 15. choriamb.-dactyl. 16. antisp.-dactyl. 17. ion. mai.-dactyl. 18. ion. min.-dactyl. 19. troch.-anap. 20. iamb.-anap. 21. choriamb.-anap. 22. antisp.-anap. 23. ion. mai.-anap. 24. ion. min.-anap.

Tabelle zur Uebersicht über die Asynarteten.

dactyl.-dactyl.	**anap.-dactyl.**	troch.-dactyl.	iamb.-dactyl.	choriamb. dactyl.	antisp.-dactyl.	ion. mai.-dactyl.	ion. min.-dactyl.
dactyl.-anap	**anap.-anap.**	troch.-anap.	iamb.-anap.	choriamb. anap.	antisp.-anap.	ion. mai.-anap.	ion. min.-anap.
dactyl.-troch.	anap.-troch.	**troch.-troch.**	**iamb.-troch.**	*χοριαμβ.-τροχ.*	*ἀντισπ.-τροχ.*	*ion. mai.-troch.*	*ion. min.-troch.*
dactyl.-iamb.	anap.-iamb.	**troch.-iamb.**	**iamb.-iamb.**	*choriam.-iamb.*	*antisp.-iamb.*	*ἰων. μ.-ἰαμβ.*	*ἰων. ἐλ.-ἰαμβ.*
dactyl.-choriamb.	anap.-choriamb.	*τροχ.-χοριαμβ.*	*iamb.-choriamb.*	**chori.-chori.**	*ἀντισπ. χορίαμβ.*	*ἰων. μ.-χορίαμβ.*	*ἰων. ἐλ.-χορίαμβ.*
dactyl.-antisp.	anap.-antisp.	*τροχ.-ἀντισπ.*	*iamb. antisp.*	*χοριαμβ.-ἀντισπ.*	**antisp.-antisp.**	*ἰων. μ.-ἀντισπ.*	*ἰων. ἐλ. ἀντισπ.*
dact.-ion.mai.	anap.-ion.mai.	*troch.-ion. mai.*	*ἰαμβ.-ἰων. μ.*	*χορίαμβ.-ἰων. μ.*	*ἀντισπ.-ἰων. μ.*	**ion. mai.-ion. mai.**	*ἰων. ἐλ.-ἰων. μ.*
dact.-ion.min.	anap.-ion.min.	*troch.-ion. min.*	*ἰαμβ.-ἰων. ἐλ.*	*χορίαμβ.-ἰων. ἐλ.*	*ἀντισπ.-ἰων. ἐλ.*	*ἰων. μ.-ἰων. ἐλ.*	**ion. min.-ion. min.**

Daß wir in dem Systeme der asynartetischen Metra die Hand des Heliodor mit im Spiele haben, dies wird dadurch überaus wahrscheinlich, daß wir die von ihm nicht anerkannten päonischen Metra aus der Classification der Asynarteta ausgeschlossen finden, während das als seine Erfindung bekannte Antispastikon mit aufgeführt ist. Die aus Päonen und Trochäen bestehenden Verse machen sich doch bei Aristophanes geltend genug und konnten von einem recht gründlichen Metriker nicht wohl übersehen werden, z. B. Lysistr. 1014 ff. Oder darf man diese paeonisch-trochäischen Metra nicht unter die Asynarteten rechnen?

Manche der hier aufgestellten Verbindungen verschiedener Metra miteinander lassen sich vielleicht in der ganzen griechischen Dichtung nicht nachweisen, aber ist darum das ganze System für eine Spielerei zu erklären? Die Grundzüge des Asynarteten-Systems sind jedenfalls vollständig unanfechtbar bis auf den einzigen Mangel, daß aus der Reihe der mit einander zu vereinigenden Metra die Päonen gänzlich unberücksichtigt geblieben sind. Von den Mischungen mit den Paeonen abgesehen reicht Heliodors Doctrin von den Asynarteten vollständig aus.

§ 67. Griechische Strophen.

Stichische Gedichte sind nach der Ueberlieferung der griechischen Metriker solche, welche fortlaufend aus denselben metrischen Schemata bestehen, ohne daß die Verse andere Gruppen bilden als die, welche durch die Abschnitte des Gedankeninhalts gegeben sind. Solche Gedichte können auch gesungen werden, aber erst so, daß ein Componist aus ihnen bestimmte Melodien bildet.

Ihnen stehen die strophisch gegliederten Gedichte gegenüber. Hephaistion bezeichnet diese als *κατὰ σχέσιν*

geschriebene ἄσματα. κατὰ σχέσιν ist dasselbe, was wir »strophisch« nennen. Die Alten machen eine sehr genaue Unterscheidung in der Theorie der Strophen. Die Gedichte sind nach ihnen:

1. μονοστροφικά, monostrophische Gedichte, d. i. solche, welche von Anfang an bis zu Ende aus der Wiederholung eines und desselben Systems oder, was hier dasselbe ist, einer und derselben Strophe bestehen. Sie lassen sich durch folgendes Schema bezeichnen

α α α α α . . . . .,

wobei ein jeder Buchstabe eine Strophe bedeuten soll.

Als eine Nebenform der monostrophischen Composition ist ein solches Gedicht anzusehen, welches sowohl am Anfange wie am Ende monostrophisch gegliedert ist, wo aber die Strophen des Endes einem anderen Schema als die Strophen des Anfangs angehören. So enthielt ein Lied des Alkman in der ersten Hälfte sieben nach dem einen, in der zweiten Hälfte sieben nach einem andern Schema gebildete Strophen:

α α α α α α α β β β β β β β.

2. ἐπῳδικά, epodische Gedichte. Sie zerfallen in mehrere aus verschiedenen Systemen bestehende Abschnitte oder περικοπαί. Es werden dieselben daher auch als κατὰ περικοπὴν ἄσματα bezeichnet. Der zuerst angeführte Name ἐπῳδικά ist von der hauptsächlichsten der Unterarten, in welche diese Classe von Gedichten zufällt, entlehnt worden. Diese Unterarten sind nämlich folgende:

a. ἐπῳδικὰ im engeren oder eigentlichen Sinne. Jede einzelne περικοπὴ besteht hier aus drei Systemen, von denen die beiden ersten demselben metrischen Schema angehören,

während das dritte System von den beiden ersten verschieden ist:

$$\alpha\ \alpha\ \beta.$$

Das erste System (α) heißt *στροφή*, das zweite (α) *ἀντιστροφή*, das dritte (γ) *ἐπῳδός* (als Femininum, sc. *στροφή*), die ganze *περικοπή* heißt *τριὰς ἐπῳδική*. Das ganze Gedicht besteht aus mehreren im metrischen Schema einander gleichen Perikopen:

$$\alpha\ \alpha\ \beta\ \alpha\ \alpha\ \beta\ \alpha\ \alpha\ \beta\ \ldots\ldots\ldots$$

b. *προῳδικά*. Hier besteht die Perikope aus drei Systemen, von denen die beiden letzten einander gleich, dem ersten Systeme aber ungleich sind:

$$\alpha\ \beta\ \beta.$$

c. *μεσῳδικά*. Hier hat die Perikope folgende Form:

$$\alpha\ \beta\ \alpha$$

d. h. ein in der Mitte stehendes System ist von zwei einander gleichen Systemen umgeben.

d. *παλινῳδικά*. Die Perikope besteht aus vier Systemen, von denen das erste dem vierten, das zweite dem dritten gleich ist:

$$\alpha\ \beta\ \beta\ \alpha.$$

e. *περιῳδικά*. Die Perikope ist hier der vorher genannten palinodischen ähnlich; der Unterschied von ihr besteht nur darin, daß das erste System dem letzten ungleich ist, sie also nicht zwei, sondern drei verschiedene metrische Systeme enthält:

$$\alpha\ \beta\ \beta\ \gamma.$$

Die beiden ersten dieser Compositionsarten bestehen, wie die Hephaistionische Darstellung bemerkt, aus triadischen Perikopen, in den beiden letzten, nämlich der palinodischen und periodischen, wird die Trias überschritten.

3. *ἄσματα κατὰ περικοπὴν ἀνομοιομερῆ.* In der vorausgehenden Classe (2) enthielt jede Perikope mindestens zwei einander gleiche Systeme oder Theile, hier sind die einzelneu Systeme oder *μέρη* einander ungleich, daher der Name »*ποίημα κατὰ περικοπὴν ἀνομοιομερές*«.

4. *τὰ ἐξ ὁμοίων ἄσματα.* Diesen Namen führen solche Partieen, welche aus hypermetrischen Perioden derselben metrischen Bildung bestehen. Das häufigste Beispiel hierfür sind die hypermetrischen Anapäste der Tragödie und Komödie. Ein jedes System wird hier durch eine einzige, bald mehr bald weniger ausgedehnte Periode oder durch ein einziges Hypermetron gebildet. Hephaistion macht hier wieder zwei Unterarten, von denen die eine dem *ἀνομοιόστροφον*, die andere dem *ἄτμητον* der *ἀπολελυμένα* entspricht.

1. *τὰ ἐξ ὁμοίων κατὰ περιορσμοὺς ἀνίσους.* Der Name *περιορισμός* ist identisch mit demjenigen, was Hephaistion sonst *σύστημα* nennt. Die einzelnen Systeme bestehen hier aus hypermetrischen Perioden derselben metrischen Bildung (z. B. aus anapästischen Perioden, eine jede mit katalektischem Schlusse), aber die Ausdehnung der einzelnen auf einander folgenden Systeme ist ungleich. Es folgt z. B., wie Hephaistion sagt, auf zehn akatalektische und eine katalektische anapästische Dipodie eine Periode, welche der Qualität nach ganz analog gebildet ist, aber nicht die nämliche Zahl von anapästischen Dipodieen enthält u. s. w. Es ist hier durchaus nothwendig, daß die Länge der auf einander folgenden Systeme eine ungleiche ist, daß also keine antistrophische Gleichförmigkeit stattfindet. Darüber sagt Hephaistion p. 66: *Ἐξ ὁμοίων δέ ἐστιν, ἅπερ ὑπὸ (τοῦ αὐτοῦ) ποδὸς ἢ (τῆς αὐτῆς) συζυγίας ἢ περιόδου καταμετρεῖται ἄνευ ἀριθμοῦ τινος*

ὡρισμένου· ὡς, ἐὰν τεταγμένος ἀριθμὸς ᾖ, οὐκ ἔστιν ἐξ ὁμοίων, ἀλλὰ κατὰ σχέσιν. Zeigt sich also in den einzelnen auf einander folgenden hypermetrischen Perioden eine bestimmte Zahl der Versfüße oder Dipodieen gewahrt, so ist dies nach der ausdrücklichen Erklärung des Alexandrinischen Grammatikers nicht eine Composition, welche in die Kategorie der »*ἐξ ὁμοίων*« gehört, sondern sie ist vielmehr in die Classe der *κατὰ σχέσιν* zu verweisen.

Hieraus ergiebt sich nun, daß die Compositionsart der *ἐξ ὁμοίων* nichts anderes ist, als eine specielle Unterart der *ἀπολελυμένα*, von denen hier nicht eine längere Erörterung gegeben zu werden braucht, weil unser Buch in der deutschen Metrik (§ 33) darüber genügend gehandelt hat. Gehören die auf einander folgenden antistrophischen Systeme verschiedenartigen metrischen Bildungen an, so führen sie zusammengenommen schlechthin den Namen *ἀπολελυμένα*; ist es der Fall, daß die auf einander folgenden nicht antistrophisch respondirenden Systeme durchgängig hypermetrische Perioden derselben metrischen Bildung sind, so wird das Ganze nicht *ἀπολελυμένον*, sondern *ἐξ ὁμοίων* genannt. Besser und genauer würde es als »*ἀπολελυμένον ἐξ ὁμοίων*« zu bezeichnen sein. Es kann nämlich auch vorkommen, daß die auf einander folgenden Systeme, welche aus hypermetrischen Perioden derselben metrischen Bildung bestehen, unter einander in irgend welcher antistrophischen Responsion stehen. Ein derartiges Ganze würde passend als ein *κατὰ σχέσιν ἐξ ὁμοίων* zu bezeichnen sein. Dahin gehören manche Anapaestika der Tragödie, dahin gehören ferner auch lyrische Strophen wie die folgende des Alcäus (fr. 59 B):

Ἐμὲ δειλάν, ἐμὲ πασᾶν κακοτάτων πεδέχοισαν κ. τ. λ.

Das Lied ist monostrophisch, jede Strophe oder, was das-

selbe ist, jedes System desselben bildet eine hypermetrische Periode aus zehn ionischen Versfüßen. Hephaistion p. 67 sagt, daß es ein *ποίημα κατὰ σχέσιν* sei; genauer würde es als eins *κατὰ σχέσιν ἐξ ὁμοίων* zu bezeichnen sein.

2. *τὰ ἐξ ὁμοίων ἀπεριόριστα* d. h. Partieen, welche nur eine einzige hypermetrische Periode von willkürlich langer Ausdehnung enthalten. Reich an solchen Bildungen ist die Komödie, welche auf eine Partie von stichisch geordneten anapästischen, iambischen, trochäischen Tetrametern eine lange hypermetrische Periode derselben metrischen Bildung folgen läßt. Eine solche Periode ist es, welche Hephaistion als *ἀπεριόριστον ἐξ ὁμοίων* bezeichnet. Dieser Name ist zutreffend, denn wir finden eine derartige Periode bis zu einem Umfange von 40, 50, 60 Reihen ausgedehnt, die eine Reihe wie die andere gebildet und erst bei der letzten eine abschließende Katalexis. Bietet nun aber auch an keiner Stelle des Inlautes der metrische Text einen Ruhepunkt, so wird nichts desto weniger die Melodie auch im Inlaute ihre bestimmten Abschlüsse gehabt haben müssen, welche das Ende verschiedener melodischer Systeme bezeichneten. Man vergleiche hier die auf analoge Weise gebildeten Hymnen des Dionysios und Mesomedes.

Wir haben hiermit die von Hephaistion für die metrischen Compositionen überlieferten Kategorieen durchmustert. Sie enthalten einen reichhaltigen, für uns im höchsten Grade wichtigen Stoff, wenn auch vieles darin auf einer für uns nicht maßgebenden Reflexion beruht. Die Hephaistionische Kategorien-Tafel läßt sich in folgender Weise vereinfachen:

A. *Κατὰ στίχον.*

I. *ἁπλᾶ* (Epos).

II. *μικτά* (neuere Komödie, in der für den Dialog iambische Trimeter und trochäische Tetrameter gebraucht werden).

B. *Κατὰ σύστημα, συστηματικά.*

I. *Κατὰ σχέσιν* (antistrophische Responsion).

1. *Μονοστροφικά.*
2. *Κατὰ περικοπήν.*
   a. *ἐπῳδικά (κατὰ περικοπὴν ὁμοιομερῆ).*
      α′. ἐπῳδικά.
      β′. προῳδικά.
      γ′. μεσῳδικά.
      δ′. παλινῳδικά.
      ε′. περιῳδικά.
   b. *κατὰ περικοπὴν ἀνομοιομερῆ.*

II. *Ἱπολελυμένα.*

1. *Ἀπολελυμένα (ἐξ ἀνομοίων).*
2. *(Ἀπολελυμένα) ἐξ ὁμοίων.*
   a. *κατὰ περιορισμοὺς ἀνίσους.*
   b. *ἀπεριόριστον.*

Ein Gedicht ist entweder stichisch oder systematisch componirt.

A. Das stichische Gedicht ist entweder (I.) einfach oder ungemischt wie das Homerische Epos oder es ist (II.) aus verschiedenen stichischen Partieen gemischt, von denen die einen dem einen, die andern einem anderen Metrum angehören, wie die meisten Dramen der neueren Komödie.

B. Die systematischen Gedichte. Hierher gehören einestheils die Gedichte der Lyriker, anderntheils die lyrischen Partieen der Dramen. Wir können sie zusammen als Cantica bezeichnen.

Ein Canticum zerfällt in Systeme. Mit Rücksicht auf die Systeme ist das Canticum entweder:

I. *κατὰ σχέσιν* componirt, d. h. es findet eine strophische Responsion der in ihm enthaltenen (wenn auch nicht aller) Systeme statt. Entweder folgen alle Systeme demselben metrischen Schema — dann ist das Canticum monostrophisch. Oder es lassen sich in ihm mehrere Gruppen

oder Perikopen unterscheiden. Es ist auffallend, daß Hephaistion hier die gewöhnliche Compositionsform der tragischen Cantica unberücksichtigt läßt, welche mehrere Perikopen von je zwei metrisch respondirenden Systemen oder Strophen enthalten. Räumt man auch diesen, wie billig, die gebührende Stellung ein, so zerfallen die perikopisch gegliederten Cantica in drei Unterarten: a. Die Perikope enthält zwei einander gleiche Systeme oder eine strophische Syzygie (tragische Cantica) oder b. die Perikope enthält drei oder vier Systeme, von denen mindestens zwei einander gleich sind (sogenannte epodische Gliederung in ihren verschiedenen Species, zu denen auch die mesodische, palinodische, periodische Gliederung gehören). Oder das Canticum ist c. in Beziehung auf seine Perikopen ein *ἀνομοιομερές* wie z. B. die strophisch respondirende Partie der komischen Parabase (Ode, Epirrhema, Antode, Antepirrhema).

II. Das Canticum ist ein *ἀπολελυμένον*, d. h. die Systeme, woraus es besteht, sind einander ungleich, keines steht mit dem anderen in metrischer Responsion. Besteht nun ein solches System aus ungleichen Kola, dann heißt es *ἀπολελυμένον* schlechthin; besteht es aus gleichen zu einem Hypermetron verbundenen Reihen, so heißt das Canticum *ἐξ ὁμοίων*. Es kann auch vorkommen, daß das ganze Canticum aus einem einzigen langen Systeme besteht, dann heißt es *ἀπεριόριστον*, wenn es *ἐξ ὁμοίων* ist. Bei der gewöhnlichen Compositionsmanier, wo sich mehrere auf einander folgende Systeme unterscheiden lassen, wird für eine Partie *ἐξ ὁμοίων* der Name *κατὰ περιορισμοὺς ἀνίσους*, für ein *ἀπολελυμένον* (*ἐξ ἀνομοίων*) der Name *ἀνοιομόστροφον* gebraucht, und zwar ist das letztere wiederum ein *ἑτερόστροφον* oder ein *ἀλλοιόστροφον*, je nachdem es entweder zwei oder mehrere Systeme enthält.

Hiermit sind die Kategorieen der Cantica, welche Hephaistion uns vorführt, abgeschlossen.

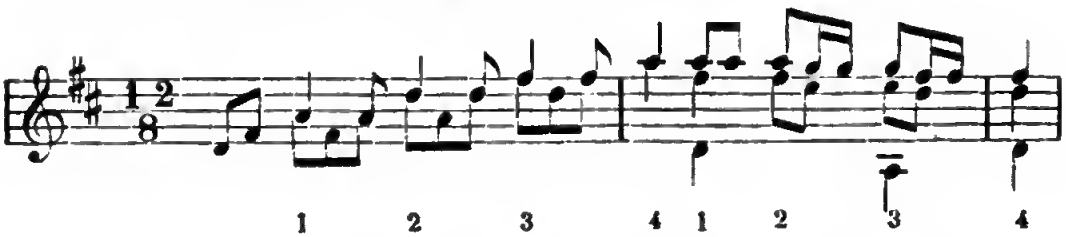
§ 68. Die ungleichförmigen Verse der griechischen Strophen.

Fast alle Verse der griechischen Cantica sind ungleichförmig d. h. sie bestehen nicht aus einem und demselben, sondern aus verschiedenen Versfüßen, die entweder zu einem gemischten daktylisch-trochäischen Kolon oder zu einem episynthetischen Verse zusammengetreten sind. Man könnte sich wundern, daß die Griechen sich nicht des einfachen Mittels bedienten, welches unserer modernen Musik so äußerst geläufig ist, um heterogenen Versfüßen die gleiche rhythmische Form zu geben. Den Versfuß – ∪∪ stellen wir dem Versfuß – ∪ gleich; es ist das nahezu selbstverständlich. Die Griechen thaten dies nicht. Der eine Versfuß hatte die nämliche Größe wie der andere, aber bei gleicher Zeitgröße war die rhythmische Gliederung ungleich. Der 4zeitige Daktylus konnte dem 3zeitigen Trochäus dem zeitlichen Umfange nach gleichgestellt werden, aber er blieb immer ein Versfuß mit 2zeitigem schweren und 2zeitigem leichten Takttheile. Daß die griechische Musik nicht anders als auf diese Weise verfuhr, das hat schon der alte Begründer der Alterthumskunde August Boeckh aus Aristoxenos erkannt. Der letztere schreibt dies der *δύναμις τῆς ἀγωγῆς* zu. Von den in der Zeitdauer einander gleichgestellten *πόδες* behält ein jeder die ihm zukommende rhythmische Gliederung: der 4zeitige Daktylus und der dreizeitige Trochäus haben der eine genau dieselbe Zeitdauer wie der andere, aber der eine hat eine 2zeitige Thesis und eine 2zeitige Arsis, der andere hat

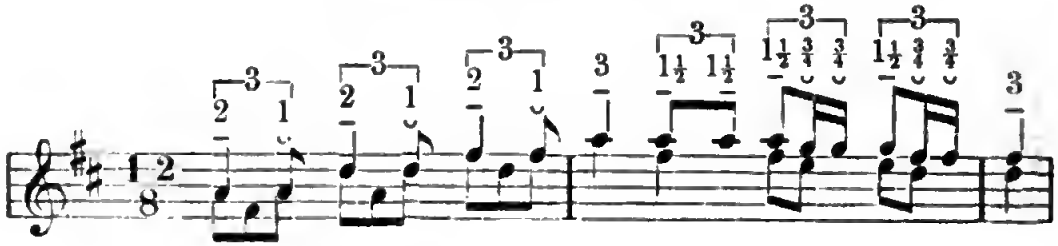
eine 2zeitige Thesis und eine 1zeitige Arsis. Auch die alten Griechen also haben in derselben Weise taktirt, wie unser großer Meister J. S. Bach das D-Dur-Präludium des zweiten Theiles seines Wohltemperirten Claviers.*)

Führen wir die ersten Verse dieses Bach'schen Präludiums auf ihr metrisches Schema zurück, so ergiebt sich, abgesehen von dem vorausgehenden Vortakte:

Das ist genau das Schema eines episynthetischen Asynarteten. Wir setzen die vereinfachte Notirung Bachs hierher, wobei wir uns, der rhythmischen Anschaulichkeit wegen, für unseren Zweck einige Aenderungen**) erlauben, die der Bach'schen Harmonisirung keinen Eintrag thun.



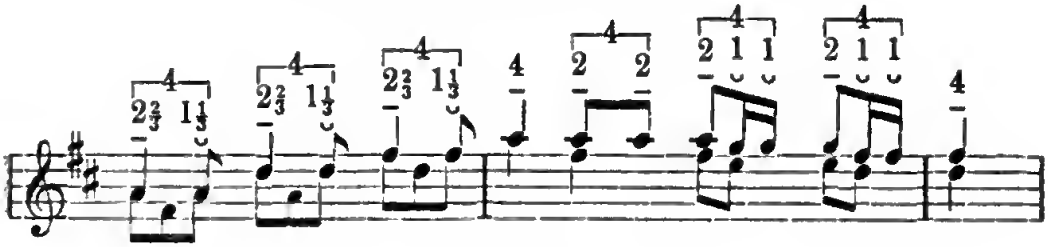
Wir setzen zunächst den Chronos protos (die Kürze) des Trochäus als Einheit = 1.



*) Es ist auffallend genug, daß Bach, dem die moderne Rhythmik so viel für ihr Verständniß verdankt, nun auch die Erklärung für die ungleichförmigen Metra der Griechen geben muß.

**) Nur durch ein Versehen ist hier statt der Bach'schen Vorzeichnung C $^{12}/_{8}$ die einfache $^{12}/_{8}$ gesetzt und S. 409 die Vorzeichnung C weggeblieben.

Sodann setzen wir den Chronos protos (die Kürze) des Daktylus als Einheit = 1.

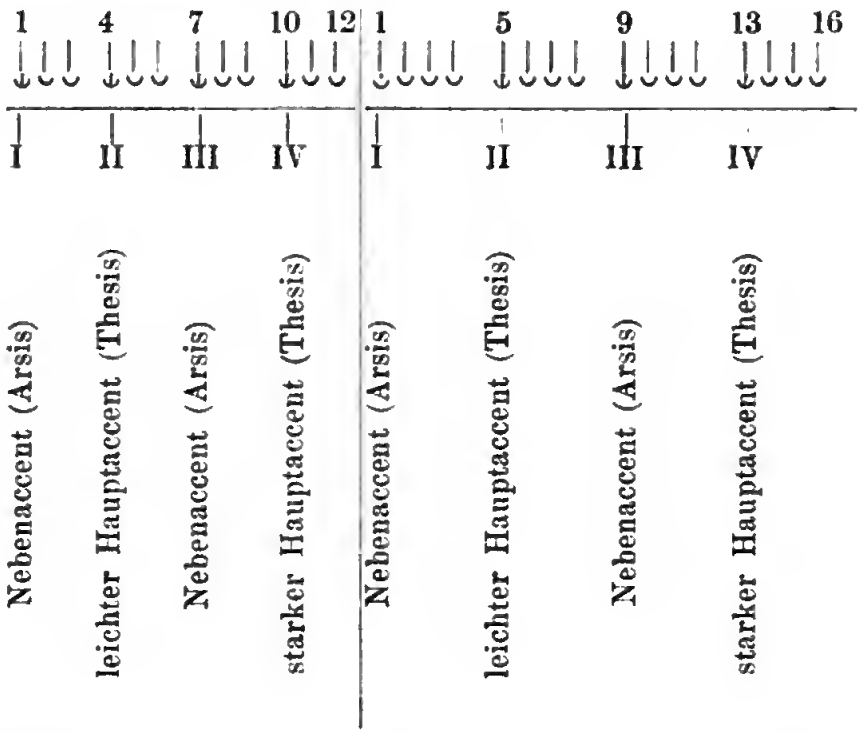


Im griechischen Alterthum, wo die meisten Rhythmen in der Vocalmusik Pindars und der Dramatiker dieselbe Eigenthümlichkeit wie die Rhythmopöie des Bach'schen Präludiums hatten — denn auf andere Weise konnte das Aristoxenische Sylbengesetz, daß die gesungene Länge immer das Doppelte der Kürze sei, keine praktische Realität haben — wäre die vorstehende Periode vom Dirigenten folgendermaßen markirt worden.

Der Dirigent zählte die Chronoi protoi (nach Fabius Quintilianus) und machte sie als Chronoi rhythmopoiias idioi durch die Hand oder durch den Fuß den ausführenden Sängern bemerklich: in der daktylischen Tetrapodie markirte er 16 rhythmische Nebenbewegungen, in der trochäischen Tetrapodie deren zwölf. Je vier Nebenbewegungen der daktylischen Tetrapodie machte er in derselben Zeit, in welcher er drei Nebenbewegungen der trochäischen Tripodie markirte. Es lag in der Uebung des Dirigenten, daß er die gleiche Dauer für die mit vier und die mit drei Schlägen zu taktirenden Zeitabschnitte auch ohne ein äußerliches Hilfsmittel leicht und ohne Mühe abmessen konnte. Auch moderne Musiker, obwohl diese nur äußerst selten in jene Lage wie der antike Chordirigent kommen, werden beim Vortrage des Bach'schen Präludiums ohne Schwierigkeit den richtigen Rhythmus, welchen Bach verlangt, innehalten

können. — Wenn die vier auf den 4zeitigen Fuß kommenden Schläge schneller als die drei auf den 3zeitigen Fuß kommenden Schläge ausgeführt wurden, so nannte man dies, wie aus Aristoxenos hervorgeht, eine »Metabole der Agoge« d. h. einen Wechsel des Tempos.

Außer den die Chronoi protoi den Ausführenden markirenden Nebenbewegungen (Chronoi rhythmopoiias idioi) mußte der Dirigent (Aristox. Rhythmik § 57—59) durch rhythmische Hauptbewegungen (Chronoi podikoi) gleichzeitig auch noch den verschiedenen Accentuirungsgrad der zu einem zusammengesetzten Takte combinirten Versfüße kenntlich machen:



Mit 1 bis 12 und 1 bis 16 sind die Nebenbewegungen des Taktirens (Chronoi rhythmopoiias idioi), mit I, II, III, IV die Hauptbewegungen des Taktirens (Chronoi podikoi) bezeichnet.

Auf welche Weise bei den Griechen die Nebenbewe-

gungen von den Hauptbewegungen des Taktirens durch den Dirigenten unterschieden werden, das ist uns in der Schrift des Aristoxenos nicht mehr überkommen. Daß man sich außer dem Auf- und Niederschlagen mit der Hand auch des Auftretens mit dem Fuße bediente und auch wohl unter den Fuß noch ein die Hörbarkeit des Taktirens verstärkendes Werkzeug band, das ist ohne Angabe des speciellen Gebrauchs mehrfach überliefert.

Pindar wendet zwei Arten von Rhythmopöie an, die Metra episyntheta und die Metra mikta oder die Logaöden. Die ersteren beruhen auf derselben Norm der Zusammensetzung daktylischer und trochäischer Versfüße wie in der angeführten Periode des Bach'schen Präludiums: innerhalb eines und desselben Kolons befinden sich gleichartige, entweder daktylische oder trochäische, Versfüße. In der zweiten metrischen Klasse, den Metra mikta, befinden sich auch innerhalb eines und desselben Kolons beiderlei Versfüße. Hier sind die Uebergänge aus dem 4zeitigen Rhythmus in den 3zeitigen häufiger und gleichsam unvorhergesehener, der Dirigent muß häufiger zwischen dem Taktiren des 4zeitigen und des 3zeitigen Versfußes abwechseln. Aber die Uebung mußte auch diese etwas schwierigere Art des Taktirens zur leichten Handfertigkeit bringen; denn bei weitem die größte Zahl der griechischen Cantica gehört dem Rhythmus der Metra mikta an.

§ 69. Beispiele Pindarischer Strophen.

Episynthetische Strophen des hesychastischen Ethos.

Wie die klassische Architektur ihre Typen von der Vergangenheit überkam, sie nur veredelte und ihnen den

idealen Geist einhauchte, so hat auch die klassische Lyrik ihre Rhythmen schon vorgebildet gefunden und hatte an ihnen nur das Werk des Künstlers zu erfüllen, der den vorhandenen Formen seinen Genius einprägte.

Ein solcher Künstler war Pindar, für uns der Hauptrepräsentant der episynthetischen Strophen des hesychastischen Tropos, obwohl wir den metrischen Bau dieser seiner Strophen auf Kosten der übrigen Lyriker und der Dramatiker nicht allzusehr erheben dürfen. Das aber, worin Pindar unübertroffen ist, besteht in der Tiefe und Fülle der Gedanken und dem erhabenen Ernste, der sich in jenen Strophen ausspricht. Gegenüber den übrigen Pindarischen tragen unsere episynthetischen Epinikien ungleich mehr ein objectives Gepräge; der Gedankengang ist ruhiger, stetiger und weniger verschlungen, überall auf die ewigen Gesetze göttlicher Ordnung hingewendet, ein Reflex der Götter- und Heroenwelt, in der der Dichter lebt. Das Ganze trägt den Charakter eines starken, im Gleichgewicht der Kräfte sich bewegenden Geistes, der in sich selbst seine Befriedigung und Schönheit hat; die Gegenwart ist verklärt durch die Vergangenheit, und die traditionellen Güter der Vorfahren sind der höchste Ruhm und die schönste Zier des Mannes. Diesem Grundcharakter entsprechend ist auch der Satzbau klarer und einfacher als in den übrigen Gedichten; in dem Dialekte sind die Gegensätze der epischen Sprache und des Dorismus zur Einheit vermittelt und locale Eigenthümlichkeiten treten weniger hervor als in den gemischten Daktylo-Trochäen (G. Hermann, Opusc. 1, 266; Boeckh, Metr. Pind. p. 288).

Es stimmt mit dem innersten Wesen der Pindarischen Poesie, wenn sich dieselbe des episynthetischen Maßes mehr als jedes anderen bedient. Von Pindars Epinikien gehört

die Hälfte hierher (die übrigen sind gemischte Daktylo-Trochäen und Paeonen); wie die Fragmente beweisen, walten auch in seinen Hymnen, Prosodien, Parthenien, Dithyramben, Threnen, Enkomien und Skolien die episynthetischen Formen vor, bloß von den Hyporchemata sind sie ihres flüchtigen Tropos wegen ausgeschlossen; wenn wir sie in den Fragmenten der Päane nicht vertreten finden, so beruht dies wohl nur auf Zufall. Die Versabtheilung ist von Boeckh mit solcher Sicherheit hergestellt, daß wir uns nur selten genöthigt sehen von ihr abzuweichen.

Ol. 3 *στρ.*

Τυνδαρίδαις τε φιλοξείνοις ἀδεῖν καλλιπλοκάμῳ θ' Ἑλένᾳ.

I. ⏑ – – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – – ⏑ – ⏑ ⏑ –
– ⏑ – – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –
II. – ⏑ – – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – – ⏑ – ⏑ ⏑ –
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

Ol. 3 *ἐπῳδ.*

ᾧ τινι χραίνων ἐφετμὰς Ἡρακλέος προτέραν.

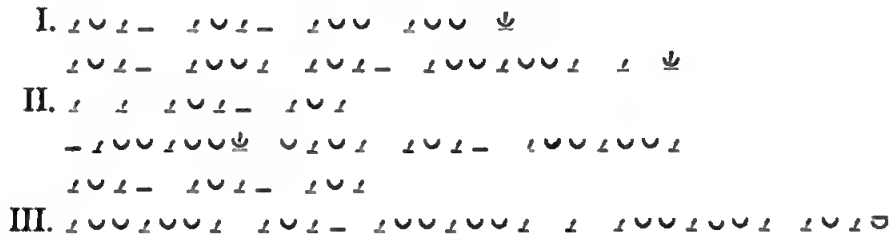
I. ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – – ⏑ – ⏑ ⏑ –
⏑ – ⏑ – ⏑ – – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –
II. ⏑ – – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – – ⏑ – ⏑ ⏑ –
ἐπῳδικόν ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ –

Wir erblicken eine solche Gleichmäßigkeit des Versbaues, daß wir wohl früher darin eine von Pindar beabsichtigte Kunstform finden durften. Wir bezeichneten dieselbe mit einem Ausdrucke, der vielen Beifall bei den übrigen gefunden hat, wenn wir diese Kunstform »Eurhythmie der Strophe« nannten. Während mein Mitarbeiter Roßbach an dieser Annahme, so viel ich weiß, festhält, sagte ich mich in der zweiten Auflage unserer griechischen Metrik 1868 davon los. Kommt denn auch in unseren modernen Compositionen dergleichen Responsion der verschiedenen rhythmischen Glie-

der vor, wo ein Kolon auf beiden Seiten von einem gleich großen Kolon umgeben ist? Wo es vorzukommen scheint, da ist es sicherlich Zufall. Das beweisen die zahlreichen Fälle, in denen es mit bestem Willen nicht nachzuweisen ist. Eine bestimmte Absicht in Pindars Anordnung der Kola wird aber wohl anzunehmen sein, wenn uns auch noch die nähere Einsicht in die Sachlage fehlt.

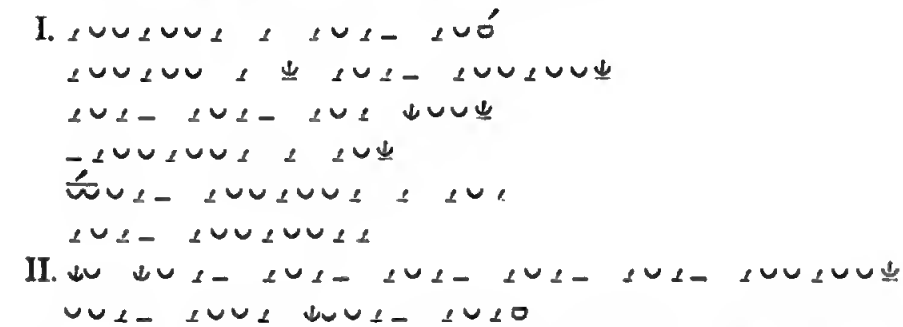
Pyth. 1 *στρ.*

Χρυσέα φόρμιγξ, Ἀπόλλωνος καὶ ἰοπλοκάμων.



Pyth. 1 *ἐπῳδ.*

ὅσσα δὲ μὴ πεφίληκε Ζεὺς ἀτύζονται βοάν.



Wenn uns auch die Pindarische Melodie überliefert wäre, würden wir über einzelne Punkte, wie die Kola zu fassen seien, keinen Zweifel zu haben brauchen. So aber müssen wir oft nach Gutdünken entscheiden. Nach Aristoxenos giebt es keine daktylischen Hexapodieen, wir müssen sie in Tetrapodieen und Dipodieen abtheilen. Und so giebt es auch noch andere Fragen, die wir nur nach einer Vermuthung entscheiden können. Nach diesem Grundsatze sind

die Striche zu beurtheilen, durch welchen gewisse Verstheile zu einer Einheit zusammengefaßt werden; auf Richtigkeit soll damit kein Anspruch erhoben werden.

§ 70. Fortsetzung.

Dactylisch-trochäische Mischungen des diastaltischen Ethos.

G. Hermann nannte die Pindarischen Epinikien dieses Maßes »Strophen der äolischen Harmonie«. Der Name ist nicht ganz ohne Grund, da Pindar selber bezeugt, daß z. B. Pyth. 2 in dieser Tonart von ihm gesetzt ist. Der ruhigen dorischen Harmonie gegenüber, welche G. Hermann den von uns gemischt genannten Strophen des episynthetischen Rhythmus vindicirt, trägt die äolische oder was dasselbe ist die in der Tonica schließende hypodorische einen bewegteren Character, sie zeigt leidenschaftliche Erhebung und Selbstvertrauen (ἐξηρμένον καὶ τεθαρρηκός Heracl. Pontic. ap. Athen. 14, 624), lebendige Energie und Thatkraft (κατὰ τὴν ὑποδωριστὶ πράττομεν Aristot. probl. 19, 35). So wenig sie den tragischen Chorliedern angemessen war (sie wurde nur in tragischen Monodieen gebraucht nach Aristot. l. l.), so sehr mußte sie den gemischten Epinikien Pindars zusagen, deren Metrum und Inhalt mit ihr im Ethos durchweg übereinkommt. Aber man geht zu weit, wenn man auch das ἦθος γαῦρον und ὀγκῶδες, welches nach Herakleides l. l. der äolischen Harmonie zukommt, auf die äolischen Epinikien (um Hermanns Bezeichnung hier beizubehalten) überträgt und ihnen deshalb einen ‘ingens tumor, adeo ut tubis apta haec cantica videantur’ mit G. Hermann zuschreibt; einen solchen Character tragen wohl manche äolische Erotika und Sympotika, aber sicherlich nicht die äolischen Epinikien Pindars, die bei aller Kühnheit des Schwunges und des

Selbstvertrauens niemals die Grenzen des Maßes überschreiten. Die Tuben stehen ihnen um so ferner, als die äolische Harmonie geradezu *κιθαρῳδικωτάτη* genannt wird (Aristot. probl. l. l.)

Weitere Modificationen des in Rede stehenden Pindarischen Maßes dürfen wir nach dem Unterschiede der Tropoi und der poetischen Gattungen voraussetzen: die Hyporchemata und vielleicht auch die Threnen sind systaltisch, die Epinikien und die übrigen Gattungen hesychastisch, was man indeß nicht schlechthin als »ruhig« deuten darf, sondern mit den Alten von dem Gleichgewicht der Seele und der männlichen Energie im Gegensatze zu der *ταπεινότης* und *ἀνανδρος διάθεσις* des systaltischen Tropos verstehen muß. Die in Rede stehenden Epinikien können daher auch dem diastaltischen Ethos angehören; bezüglich der Accentuation ist dies sehr wahrscheinlich.

Keine einzige der logaödischen (der Kürze wegen dürfen wir so sagen) Strophen Pindars besteht aus Kola von gleichem Megethos. Vielmehr sind überall Kola von verschiedener Größe in einer und derselben logaödischen Strophe oder Epode vereint, doch so, daß die tetrapodischen Reihen vor allen übrigen vorwalten. Es sind bei Pindar zwei verschiedene Arten der Strophen-Composition zu unterscheiden.

Die erste und häufigste Art der Compositionsform ist in den logaödischen Epinikien Pindars die nämliche wie in den episynthetischen Epinikien und in den meisten *ἐξ ὁμοίων* gebildeten Hypermetra, nämlich die Verbindung der tetrapodischen Reihen mit einzelnen dipodischen. Von seinen 19 logaödischen hat Pindar 8 Oden ganz und gar d. h. sowohl Strophen wie Epoden in dieser Manier componirt, nämlich Ol. 11, Ol. 13 (deren Epoden dem

episynthetischen Metrum folgen), die monostrophische Py. 6, Py. 8, Py. 11, die monostrophische Nem. 4, Nem. 6 und die monostrophische Isth. 7, welche zusammen zwölf verschiedene logaödische *συστήματα* (*στρ.* oder *ἐπῳδ.*) enthalten. Außerdem hat Pindar diese Compositionsmanier noch in sechs Oden entweder für die Epoden oder für die Strophen und Antistrophen angewandt, nämlich für die Epoden von Ol. 4 und Ol. 9, für die Strophen und Antistrophen von Py. 5, Py. 7, Nem. 3 und Nem. 7. — Es ist S. 414 davon die Rede gewesen, daß in den episynthetischen Versen die Dipodie niemals mit einer benachbarten Tetrapodie zu einem einheitlichen hexapodischen Kolon verbunden werden kann, weil die auf diese Weise entstehende Hexapodie bei der 4zeitigen Messung des einzelnen Versfußes das von Aristoxenos überlieferte Maximum des hexapodischen Megethos überschreiten würde. Die logaödischen Strophen aber haben 3zeitige Einzeltakte, die hexapodische Reihe wird also hier eine legitime 18zeitige sein, und so kann es denn vorkommen, daß in den logaödischen Strophen der hier in Rede stehenden Compositionsart die Dipodie sich mit der benachbarten Tetrapodie zur hexapodischen Reihe verbindet. In dieser Beziehung besteht also ein Unterschied zwischen den logaödischen Strophen dieser Art und den episynthetischen: sie können außer den vorwaltenden tetrapodischen Reihen nicht bloß dipodische, sondern auch hexapodische enthalten. Wir können auch sagen: der Rhythmus dieser logaödischen Strophen ist durchgängig der dipodische oder unser $^{6}/_{8}$-Takt; gewöhnlich werden durch die Melodie (denn es hängt dies schließlich von der Melodie ab) zwei dipodische $^{6}/_{8}$-Takte zu einer Tetrapodie ($^{12}/_{8}$-Takt) zusammengefaßt; bisweilen aber ist die Dipodie ein selbstständiges melodisches Glied, bisweilen schließen sich auch drei Dipodieen zu einer melodischen Einheit, zur Hexapodie, zusammen.

Manchmal giebt uns die metrische Form, z. B. eine in ihrer Umgebung bedeutungsvoll hervortretende Katalexis, das Kriterium, ob die Dipodie von der benachbarten Tetrapodie als selbstständige Reihe zu trennen ist oder ob sich beide Elemente zur Hexapodie vereinigen; aber in gar vielen Fällen werden wir das unbestimmt lassen müssen — es ist dies eine Frage, deren Beantwortung für uns, die wir nicht mehr im Besitze der antiken Melodieen sind, schwerlich von Wichtigkeit sein kann.

Die zweite Art der Compositionsform besteht darin, daß sich innerhalb der logaödischen Strophe oder Epode mit einem in der eben beschriebenen Compositionsart gehaltenen Abschnitte ein zweiter tripodisch oder pentapodisch gegliederter Abschnitt verbindet. Es ist dieselbe Weise, welche aus dem kleinen Liede des Dionysios an die Muse bekannt ist: der erste Abschnitt desselben besteht aus vier tetrapodischen Kola, die zu zwei tetrametrischen Perioden, der zweite Abschnitt aus vier tripodischen Kola, die zu zwei hexametrischen Perioden gegliedert sind; darauf folgt endlich als kurzes Epodikon eine einzige Tetrapodie. Um nichts complicirter in ihrer Eurhythmie sind die hier in Rede stehenden logaödischen Strophen, ja sie sind in zweierlei Beziehung noch einfacher zu nennen. Die Hymne an die Muse besteht nämlich aus drei Theilen, denn auch die schließende Tetrapodie macht nach den vorausgehenden Tripodieen einen wenn auch noch so kleinen Bestandtheil aus, der in der Wiederkehr des im ersten Theile enthaltenen Rhythmus besteht. Eine solche Trichotomie ist bei Pindar selten, sie kommt bloß dreimal vor, nämlich Ol. 4 str. und Nem. 7 ep., welche beide sowohl in dem geringen Umfange der Clausel wie auch in der Wiederkehr zum Rhythmus des ersten Haupttheiles ein genaues Analogon des Liedes auf die Muse sind, und ferner Ol. 14, wo zwei

Pentapodieen zwischen zwei tetrapodisch-dipodisch gegliederten Abschnitten in der Mitte stehen; alle übrigen hierher gehörenden Strophen Pindars sind nicht trichotomisch, sondern dichotomisch angeordnet, d. h. sie bestehen bloß aus zwei Theilen, der eine im tetrapodisch-dipodischen, der andere im tripodischen oder auch pentapodischen Rhythmus. Sodann ist der Hymnus an die Muse besonders auch noch darin complicirter als die Pindarische Ode, weil dort im tripodischen Theile der Einzeltakt ein anderer wird als in den beiden tripodischen: das eine Mal ist er nämlich ein 3zeitiger, das andere Mal ein 4zeitiger. Von einem solchen Wechsel des Einzeltaktes läßt sich bei dem in der Pindarischen Strophe bestehenden Wechsel zwischen einem tetrapodisch-dipodischen und einem tripodisch-pentapodischen Theile auch nicht die leiseste Spur erblicken, vielmehr ist in beiden Theilen der Einzeltakt unveränderlich der *πους τρίσημος* ($^3/_8$-Takt).

Das einzige Beispiel, wo möglicher Weise ein Wechsel des Einzeltaktes vorkommt, ist Ol. 13 str., deren Schluß nicht mehr in logaödischem, sondern in hesychastisch-episynthetischem Metrum, ebenso wie die ganze Epode, gehalten ist. Aber gerade in dieser Strophe findet kein Wechsel zwischen dem tetrapodisch-dipodischen und dem tripodisch-pentapodischen Rhythmus statt, sondern die ganze Strophe (ebenso auch die Epode) folgt dem tetrapodisch-dipodischen Rhythmus. Möglicherweise war hier in den Epoden der Einzeltakt ein 4zeitiger, in den Strophen und Antistrophen ein 3zeitiger; denn daß schon am Ende der Strophe der Einzeltakt ein 4zeitiger wird, ist trotz der hier eintretenden episynthetischen Metra nicht wahrscheinlich.

Doch trotz der Gleichheit des Einzeltaktes bringt der Wechsel des tetrapodisch-dipodischen und des tripodischen (pentapodischen) Abschnittes eine für unser Gefühl gar empfind-

liche, aber keineswegs ungefällige rhythmische μεταβολή hervor. So lange sich Pindar, um die oben angewandte moderne Taktbenennung wieder aufzunehmen, für eine Strophe im $^6/_8$-Takt hält, wenn er hierbei bisweilen auch drei $^6/_8$-Takte zur hexapodischen Reihe zusammenfaßt und nicht selten einen einzigen $^6/_8$ Takt als selbstständige dipodische Reihe behandelt, so lange empfindet das Ohr trotz der Ungleichheit dieser Reihen keinen eigentlichen rhythmischen Wechsel; denn überall wird die dipodische Gliederung (der $^6/_8$-Takt) gewahrt. Aber ganz anders ist es, wenn Pindar in einer Ode stellenweise diese rhythmische Gliederung verläßt und sich den tripodischen oder den pentapodischen Reihen zuwendet. Hier lassen sich nicht mehr je zwei auf einanderfolgende Einzeltakte zu rhythmischen $^6/_8$-Takten vereinigen. Vielmehr müssen wir bei den tripodischen Reihen je drei auf einanderfolgende Einzeltakte zu einem rhythmischen Abschnitte, dem $^9/_8$-Takte, zusammenfassen und, kommen gar Pentapodieen hinzu, dann zerlegt sich die Pentapodie für unser modernes Gefühl gerade so wie für das antike in eine dipodische und eine tripodische Verbindung (einen $^6/_8$- und einen $^9/_8$-Takt). Und eben darin liegt der für unser Ohr immerhin befremdliche Eindruck des rhythmischen Wechsels, daß bei den tetrapodischen, dipodischen, hexapodischen Reihen zwei Takte sich zu einem größeren Ganzen verbinden, also eine gerade Zahl, während bei Tripodieen die ungerade Dreizahl, bei Pentapodieen abwechselnd die gerade Zweizahl und die ungerade Dreizahl in unser Ohr fällt — bei der ersten Compositionsmanier erhält immer jeder zweite, bei der zweiten jeder dritte und jeder zweite Takt einen deutlich fühlbaren Ictus — ohne daß uns aber diese für die verschiedenen Partieen der Composition inne gehaltene Verschieden-

heit der rhythmischen Accentuation unangenehm berührt und die Empfindung rhythmischer Unordnung verursacht.

Auf dieses Maß habe ich zurückführen müssen, was ich früher zugleich mit meinem Mitarbeiter an der griechischen Metrik, August Roßbach, über die damals von uns sog. Eurhythmie der Pindarischen Strophe vorbringen zu müssen glaubte. Unter den Anhängern jener jetzt von mir aufgegebenen griechischen Eurhythmie war besonders J. H. Schmidt, der über sie dicke Bücher schrieb und sich wunderte, wie man an der von ihm mit gläubigem Gemüthe aufgenommenen Irrlehre nicht mehr festhalten könne; ferner auch der jetzt verstorbene Professor K. Lehrs in Königsberg, der das, was ich der früher von mir über die Eurhythmie vertretenen Ansicht entgegensetzte — was rhythmisch und musikalisch sehr leicht zu verstehen ist, wenn es auch dem Sinne der gewöhnlichen praktischen Musiker sich weniger anpaßt — als musikalischen Unsinn bezeichnete.

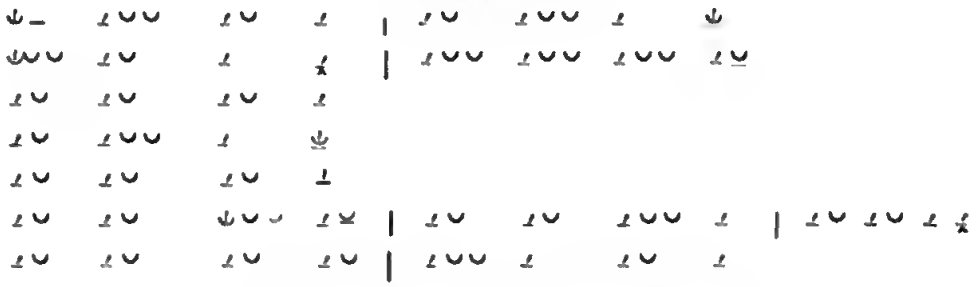
Ol. 1 str.

Ἄριστον μὲν ὕδωρ, ὁ δὲ χρυσὸς αἰθόμενον πῦρ.

Der Analyse des Metrums lasse ich eine genau nach diesem Metrum gebildete Melodie folgen, die am besten geeignet ist, die Eigenthümlichkeit desselben, sowie der logaödischen Metra überhaupt, faßlich zu machen. Selbstverständlich habe ich die Melodie ganz in antiker Weise gehalten; die Tonart mußte nach Pindars eigener Angabe (v. 105) die aeolische sein, die Scala derselben nach v. 17 das dorische Heptachord (mit fehlender Parhypate). Ueber die dreistimmige Begleitung (mit einer Kithara und zwei Auloi), die sich bis auf den Anfang des zweiten Kolons von v. 6 ganz den Normen unseres modernen Satzes fügen konnte, sowie über die Wahl der Transpositionsscala s. das Vorwort des zweiten Theiles der griechischen Metrik von

A. Roßbach und R. Westphal. Zweite Auflage. Neu bearbeitet von R. Westphal. Leipzig 1868. S. XXX.

I. Tetrapodisch.



II. Hexapodisch und pentapodisch.

Die ersten sieben Verse enthalten tetrapodische Reihen oder Dimetra ($^{12}/_{8}$-Takte); die scheinbar tripodischen Reihen, welche darunter vorkommen, sind brachykatalektische Dimetra. — Mit dem achten Verse tritt ein rhythmischer Wechsel ein: Hexapodieen und Pentapodieen folgen distichisch aufeinander. Man könnte denken, daß die Pentapodieen ebenfalls hexapodisches Maß hatten (der drittletzte Vers eine probrachykatalektische Hexapodie und der letzte eine brachykatalektische), aber auch die sich an das Sylbenschema genau anschließende pentapodische Meßung und der dadurch bedingte Wechsel von hexapodischen und pentapodischen Reihen giebt einen ganz faßlichen und wenn auch nicht häufig vorkommenden, doch durchaus nicht befremdlichen Rhythmus.

Ol. 1 ep.

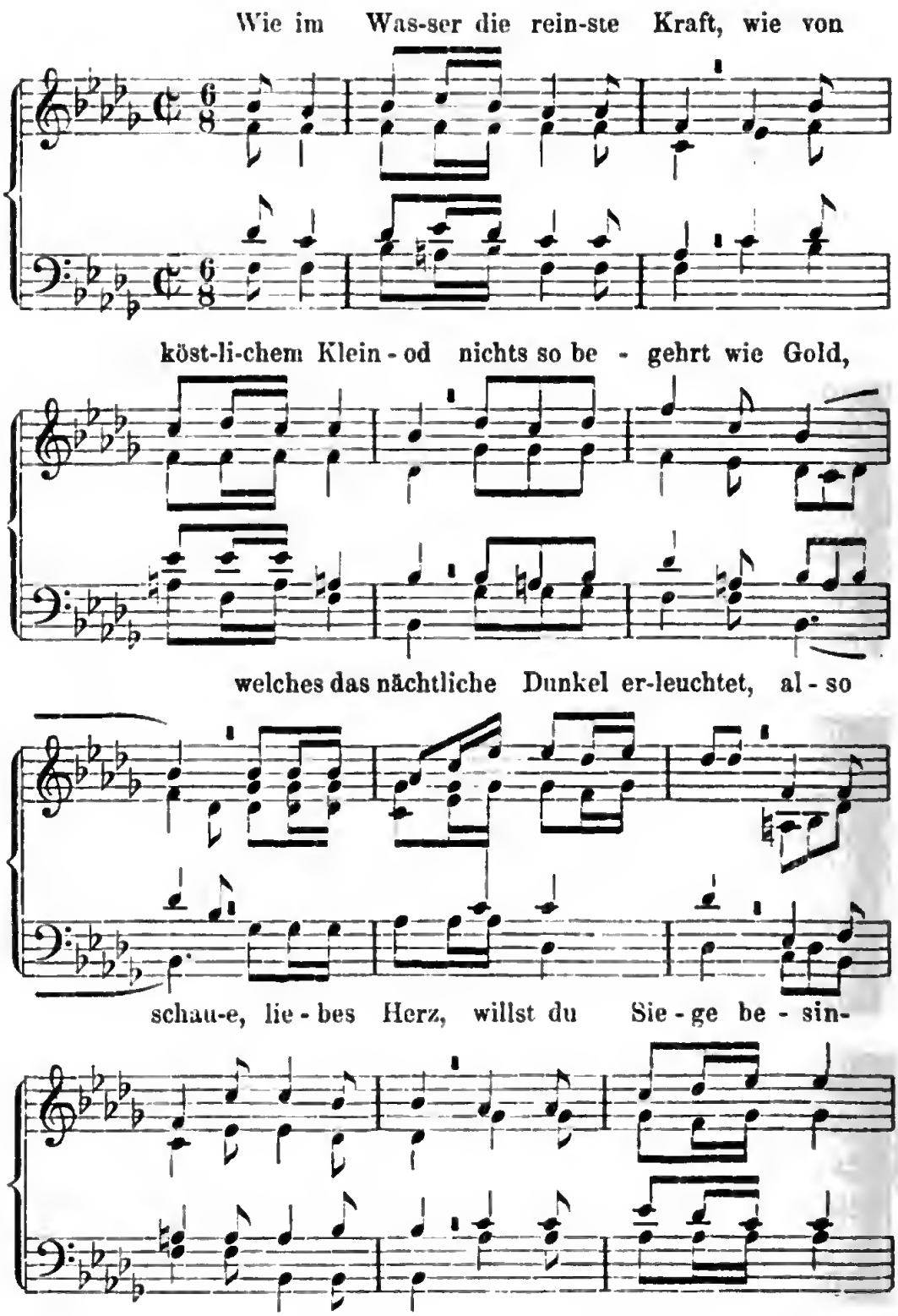
Συρακόσιον ἱπποχάρμαν βασιλῆα. λάμπει δὲ Ϝοικλέος.

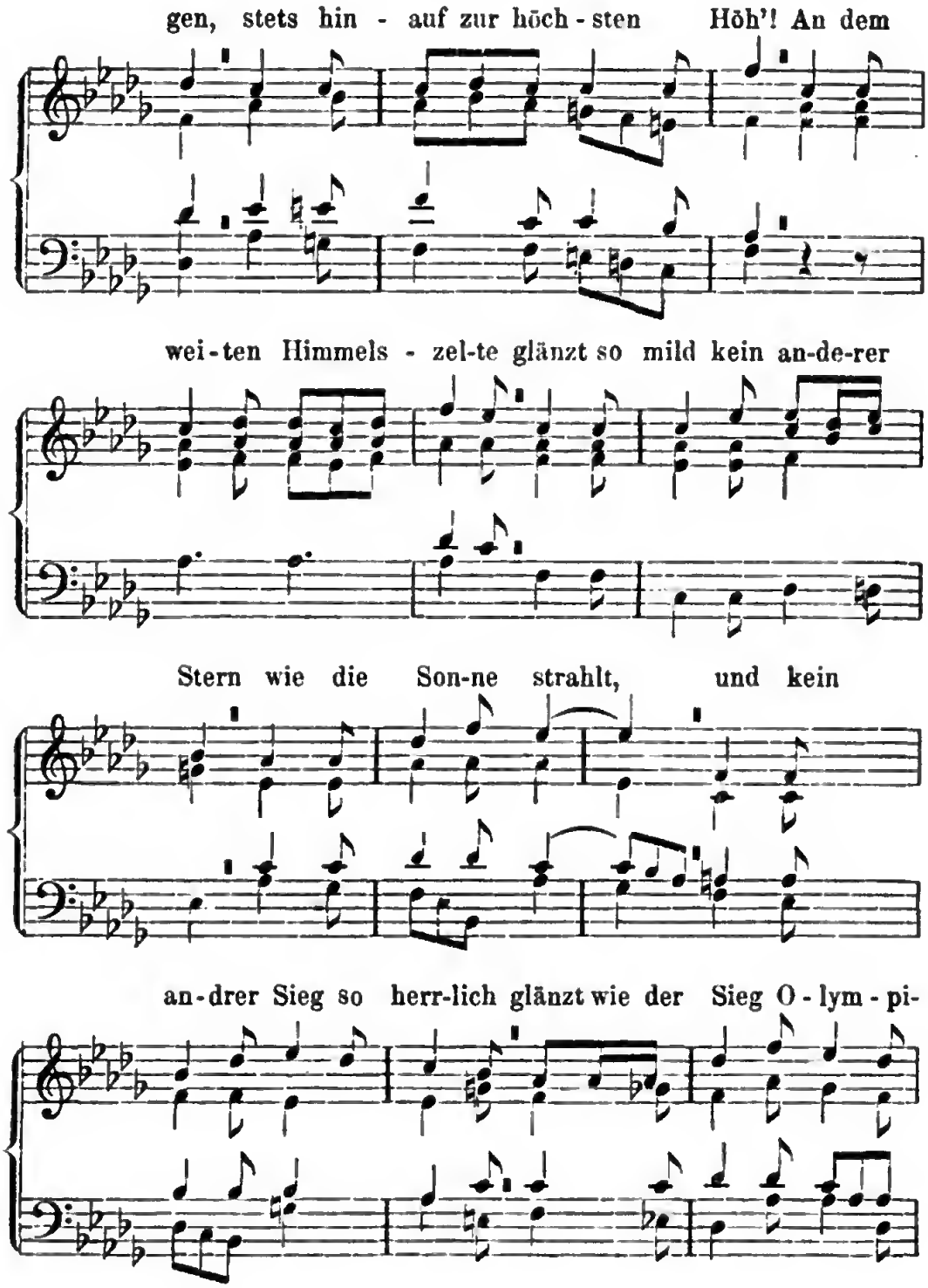
I. Tetrapodisch.

II. Tripodisch.

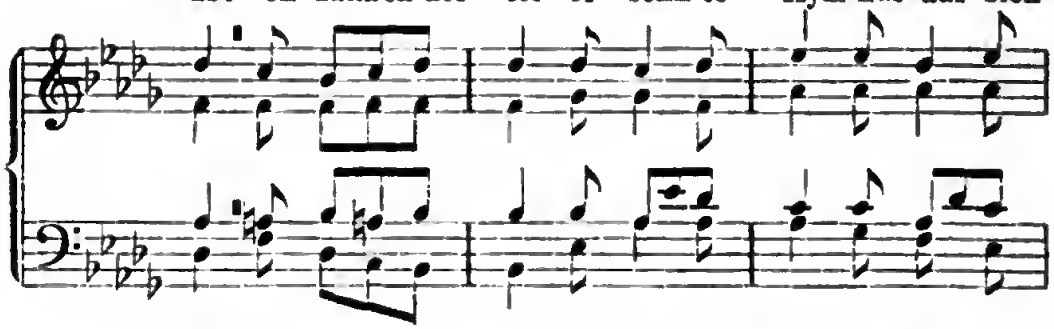
Es ist nicht möglich, daß die in den drei ersten Versen unter Tetrapodieen eingemischten scheinbaren Tripodieen auch dem Megethos nach tripodische Reihen sein können; denn man mag sich eine Melodie denken, welche man will, es würde sich hier bei dem bunten Durcheinander tetrapodischer und tripodischer Reihen kein nur irgendwie ungezwungener Rhythmus ergeben. Daher haben jene nur scheinbar tripodischen Reihen ein tetrapodisches Maß, durch eine am Ende hinzukommende Pause oder Dehnung, welche letztere den schließenden Trochäus der ersten Reihe von v. 3 zu einem 6zeitigen macht. — Von v. 4 an stehen lauter tripodische Reihen wie im heroischen Vers und im Elegeion. Das schließende Adonion in v. 4 zeigt sich schon äußerlich als eine brachykatalektische Tripodie, denn der folgende Vers beginnt mit einer doppelten Anakrusis. Dasselbe Megethos muß auch der schließende Kretikos in v. 6 haben.

In ihrer rhythmischen Metabole hat diese Epode die größte Aehnlichkeit mit dem Dionysischen Liede an die Muse; doch ist der Rhythmus insofern noch ein einfacherer als dort, weil auch die letzte Reihe der Epode den vorausgehenden analog eine tripodische ist. Oder muß für dieselbe ein tetrapodisches Megethos statuirt werden? Wenn dies auch nicht der Fall ist, so macht es doch die durch das ganze Epinikion beobachtete Manier, hinter jeder Epode eine volle Interpunction zu setzen, fast zur Gewißheit, daß hier eine Pause für die Singenden eingehalten wurde, welche die Begleitung bis zum Megethos einer vollständigen dipodischen Reihe ausfüllte.

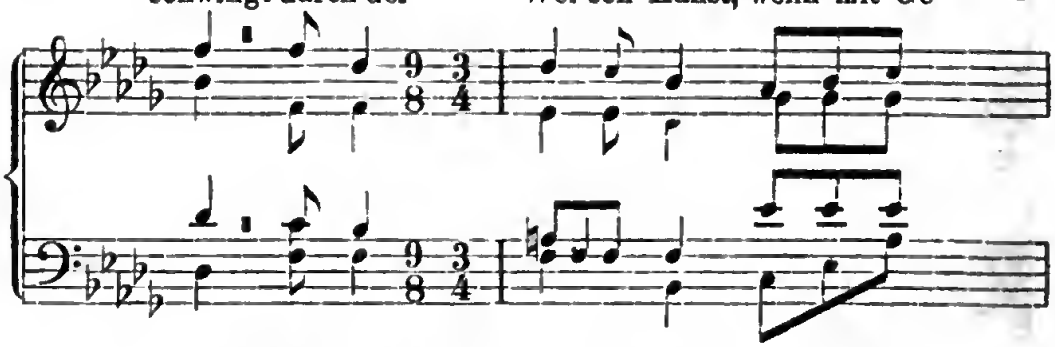

Wie im Was-ser die rein-ste Kraft, wie von
köst-li-chem Klein-od nichts so be - gehrt wie Gold,
welches das nächtliche Dunkel er-leuchtet, al-so
schau-e, lie-bes Herz, willst du Sie-ge be - sin-


gen, stets hin - auf zur höch - sten Höh'! An dem
wei - ten Himmels - zel-te glänzt so mild kein an-de-rer
Stern wie die Son-ne strahlt, und kein
an - drer Sieg so herr-lich glänzt wie der Sieg O - lym - pi-

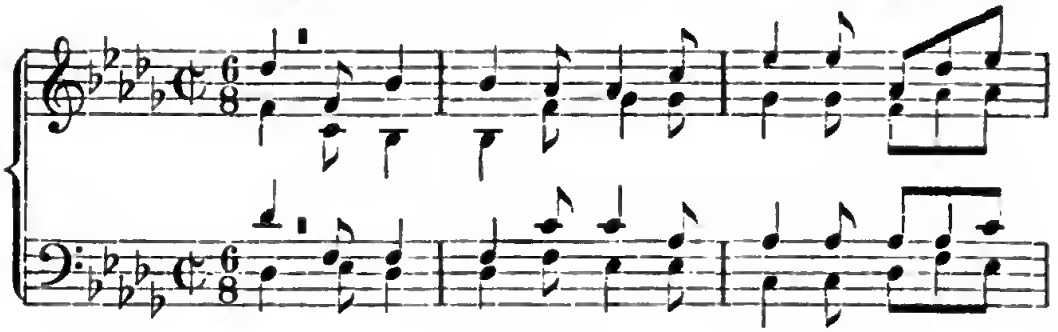
as: von dannen der viel - er - sehn-te Hym-nus auf sich



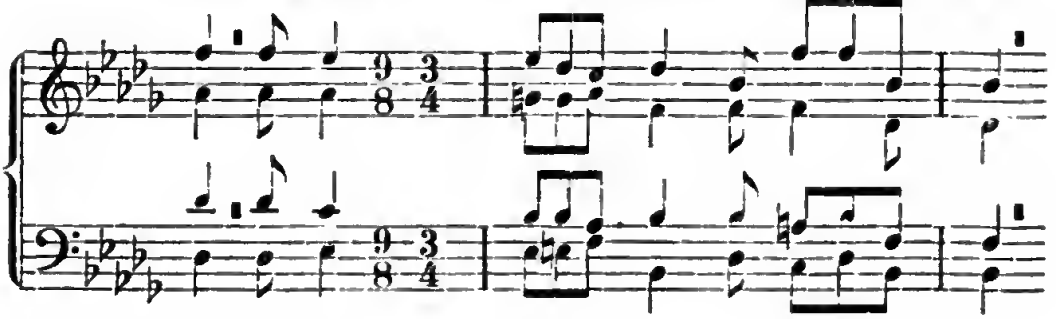
schwingt durch der Wei-sen Kunst, wenn mit Ge - -



sang Kro-nos Sohn zu prei-sen wir dem gast-li-chen



Heerd des glück - - se-li-gen Freun-des Hi-e - ro nahn.



Sechstes Capitel.

Quantitirende Verse im Gesange der modernen Völker.

§ 71. Die antiken Terminologieen des modernen Rhythmus.

Trotz der in der modernen Poesie auftauchenden accentuirenden Verse sollte die griechische Rhythmik und ihr Gewährsmann Aristoxenos bei den christlich-modernen Völkern sich auf dem alten Throne behaupten. Denn sowie die modernen Culturvölker in Versen singen, so geben sie diesen einen Rhythmus ganz nach den Formen des altgriechischen Rhythmus. Natürlich thun sie das unbewußt, denn keiner der Componisten, welcher den Versen diesen griechischen Rhythmus gegeben, hatte von griechischer Metrik, hatte von Aristoxenos die leiseste Ahnung, keiner von ihnen würde es zugeben wollen, daß dies griechische Verse bezüglich des Rhythmus seien. Keiner der heutigen Musiker wird es Wort haben wollen, daß die rhythmischen Formen, in denen er zu dirigiren gewohnt ist, die griechischen Formen sind. So kann sich der Verfasser darauf gefaßt machen, daß er gerade hier auf seine unnachgiebigsten Gegner treffen wird. Muß es nicht wenigstens sehr heterodox erscheinen, daß J. S. Bach, Händel, Gluck, Mozart, Beethoven, Weber und wie die übrigen Componisten

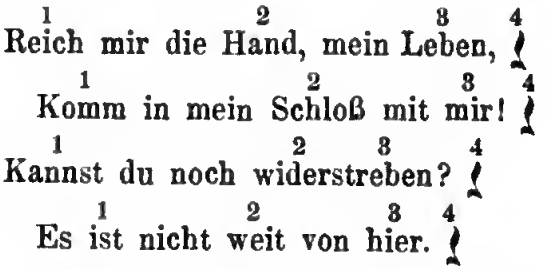
ersten Ranges heißen mögen, in keinen anderen rhythmischen Formen geschaffen haben, als solchen, welche mehr als 2000 Jahre vor ihnen bereits die alten Hellenen kannten, in denen Pindar und Aischylos ihre unvergänglichen Dichtungen gehalten und die der große Tarentiner Aristoxenos dem klassischen Alterthume abgelauscht und in seiner Schrift vom Rhythmus in ein allen Zeiten durch Unvergänglichkeit trotzendes System gebracht hat. Ja es ist wahr, Aristoxenos hat seine Rhythmik nicht bloß für seine Zeit geschrieben, sein Werk gilt nicht bloß für das Griechenthum, es gilt auch für die Metrik des 17., 18. und 19. nachchristlichen Jahrhunderts.

Die musikalische Rhythmik der modernen Welt hat aus der des klassischen Alterthums die technischen Ausdrücke Thesis, Arsis, Kolon *(membrum, membre)*, Periode, Strophe, Vers entlehnt. Noch zu Sulzer's Zeit (Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste 2. Aufl. 1794) wurden alle diese Termini technici im Sinne der Alten gebraucht, und noch jetzt ist dies in allen musikalischen Kreisen der Fall bei den beiden Wörtern Thesis und Arsis (Thesis vom schweren, Arsis vom leichten Takttheile). Die Abweichungen der modernen Gebrauchsweise von der antiken sind folgende:

1. Bezüglich der Termini Strophe und Vers ist ein absolut nicht zu rechtfertigender, aber nichts desto weniger nun einmal bestehender Gegensatz zwischen der Sprache der Kirche und der profanen Sprache eingetreten: zufolge der kirchlichen Terminologie ist die rhythmische Reihe »Ein' feste Burg ist unser Gott« eine Strophe, während sie als Bestandtheil eines profanen Gedichtes ein vierfüßiger Vers sein würde. Der Geistliche auf der Kanzel wendet für einen Choral die Worte »Strophe« und »Vers« gerade im umgekehrten Sinne an als etwa für ein Schillersches oder Goethe'sches Gedicht oder für eine Ode des

alten Horatius. Das ist geradezu ein Mißbrauch, freilich ein schon recht alter Mißbrauch, den auch J. S. Bach in seiner Eigenschaft als Cantor an der Thomasschule theilen muß. Vgl. meine Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik seit Bach, Leipzig 1880 S. 8 ff. Bach's Biograph Spitta durfte es getrost wagen, was Bach »*versus*« nennt, gegen die Autorität der in der protestantischen Kirche herrschenden Gewohnheit in der richtigen Terminologie des heidnischen Alterthums als »Strophe« zu bezeichnen. Auch Richard Wagner, überhaupt der korrekteste Schriftsteller über Musik in Sachen des Rhythmus, wendet »Vers« und »Strophe« in der richtigen d. h. der antiken Bedeutung an; vgl. dessen »Beethoven« S. 69.

2. Bezüglich der Termini »Periode« und »Kolon« = rhythmisches Glied folgt noch Sulzer's Allgemeine Theorie der schönen Künste. 2. Aufl. 1794 dem Gebrauche der Alten, daß Periode ein Complex von rhythmischen Gliedern ist, wie er aus den alten Schriftstellern ersehen konnte. Dem in Paris lebenden Deutsch-Böhmen Antoine Reicha war die antike Bedeutung der Worte Periode und Kolon unbekannt, als er seinen »Traité de mélodie, abstraction faite de ses rapports avec l'harmonie. Paris 1814« veröffentlichte. Die Arie aus Don Juan:



ist nach A. Reicha's Lehre eine einzige Periode. Die beiden ersten Verszeilen bilden das erste Kolon *(membre)* der Periode, die beiden letzten Zeiten bilden das zweite;

das erste *membre* gilt als periodischer Vordersatz, das zweite als periodischer Nachsatz. Diese Bedeutung von Periode ist bei den meisten Musikern üblich geworden, hauptsächlich durch Marx und Lobe. Die noch von dem alten Sulzer festgehaltene antike Nomenclatur ist eine ganz andere. Ihr zufolge würde eine jede der vorliegenden Zeilen ein vierfüßiges Kolon sein, deren zwei eine Periode ausmachen. Die ganze viergliedrige Strophe »Reich mir die Hand mein Leben« enthält dann zwei Perioden, von denen die zweite im wesentlichen eine musikalische Repetition der ersten ist.

Die Reicha-Marx-Lobe'sche Terminologie hat aber die antike Sulzer'sche noch keineswegs ganz verdrängen können, so daß sie noch immer ihre Vertreter hat. Im Musikalischen Wochenblatte Jahrg. XVII No. 3 S. 33. 34 wird von den gesungenen Versen im Freischütz folgende rhythmische Analyse gegeben:

Periode A.

Erster Vordersatz:	Hier im irdischen Jammerthal
Zweiter Vordersatz:	wär' doch Nichts als Plack und Qual,
Nachsatz:	trüg' der Stock nicht Trauben.

Periode B.

Erster Vordersatz:	Darum bis zum letzten Hauch
Zweiter Vordersatz:	setz ich auf Gott Bacchus' Bauch
Dritter Vordersatz:	meinen festen Glauben,
Nachsatz:	meinen festen Glauben.

Darauf als instrumentales Nachspiel eine zweigliedrige Periode aus einem Vordersatze und einem Nachsatze. — Der antiken Nomenclatur »Periode« und »Kolon« wurde zum ersten Male in meiner Allgemeinen musikalischen Rhythmik 1880 nachdrücklich das Wort geredet und zugleich darauf hingewiesen, daß kein geringerer als Richard Wagner in seiner

Schrift vom Dirigiren das Wort Periode im Sinne der Alten gebraucht. Nach mir hat Hr. E. von Stockhausen in seiner Anzeige des Buches in der Leipziger Musikzeitung 1883 und sonst dieselbe Behauptung ausgesprochen. Besonders spricht für die antike Periodenterminologie die Thatsache, daß dasjenige, was wir in unserer gesungenen Poesie einen Vers nennen, mit dem rhythmischen Gliede oder Kolon der Alten zusammenfällt und daß diese periodischen Glieder im innigsten Zusammenhange mit der Accentuation stehen; denn das als Vordersatz der Periode (im antiken Sinne) stehende Kolon ist der Regel nach musikalisch so gebaut, daß es als Crescendo-Satz vorgetragen werden muß, während das als Nachsatz stehende Kolon umgekehrt als Decrescendo-Satz vorzutragen ist. Auch wenn die zu einer Periode gehörenden Kola nicht gesungen, sondern recitirt oder declamirt werden, wird der Sprechende, wenn er mit Ausdruck vorträgt, die nämliche Accentuation hören lassen. Man vergleiche die vorstehende dreigliedrige Periode »Hier im irdischen Jammerthal« und die viergliedrige Periode »Darum bis zum letzten Hauch«. Der zweite Vordersatz verlangt ein gesteigertes Crescendo. Ebenso ist es mit den beiden dreigliedrigen Perioden der Choralstrophe:

Wie schön leucht't uns der Morgenstern,
voll Gnad und Wahrheit vor dem Herrn
aus Juda aufgegangen.

Du Davids Sohn aus Jacobs Stamm,
mein König und mein Bräutigam,
du hast mein Herz umfangen.

Daß man nicht bloß von rhythmisch-musikalischen, sondern auch von rhetorischen Perioden spricht, das war im griechischen Alterthum ebenso wie bei uns. Dort hatte der zu Plato's Zeit lebende Rhetor Thrasymachos die Disci-

plin der Rhetorik wissenschaftlich behandelt und aus der Kunstsprache der Musiker die Termini Periode, Kolon u. s. w. für verwandte Begriffe der Rhetorik eingeführt. Es gab nach den Alten einfache und zusammengesetzte Perioden. Die einfache Periode — so lehren sie — besteht aus einem einzigen Kolon, ist eine eingliedrige Periode; die zusammengesetzte ist aus zwei oder drei oder vier Kola zusammengesetzt: eine zweigliedrige, dreigliedrige, viergliedrige Periode. Auch in der modernen Vocalmusik giebt es Perioden dieser Ausdehnung. In Goethe's Trinkliede »Hier sind wir versammelt« besteht die Strophe aus einer zweigliedrigen, wiederum einer zweigliedrigen und zum Abschlusse einer viergliedrigen Periode:

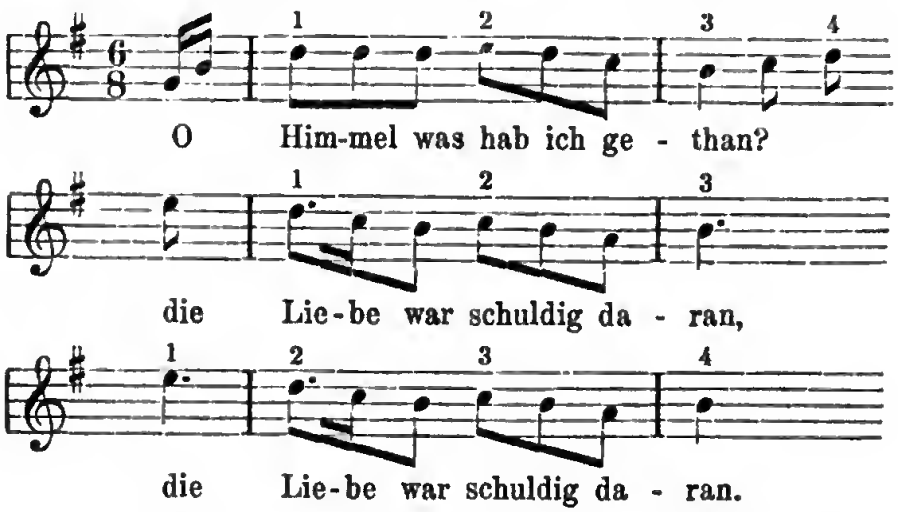
Hier sind wir versammelt zu löblichem Thun,
Drum Brüderchen: ergo bibamus!
Die Gläser sie klingen, Gespräche sie ruhn,
beherziget: ergo bibamus!

Das heißt noch ein altes, ein tüchtiges Wort
und passet zum ersten und passet so fort;
uns schallet ein Echo vom fröhlichen Ort,
ein herrliches »ergo bibamus!«

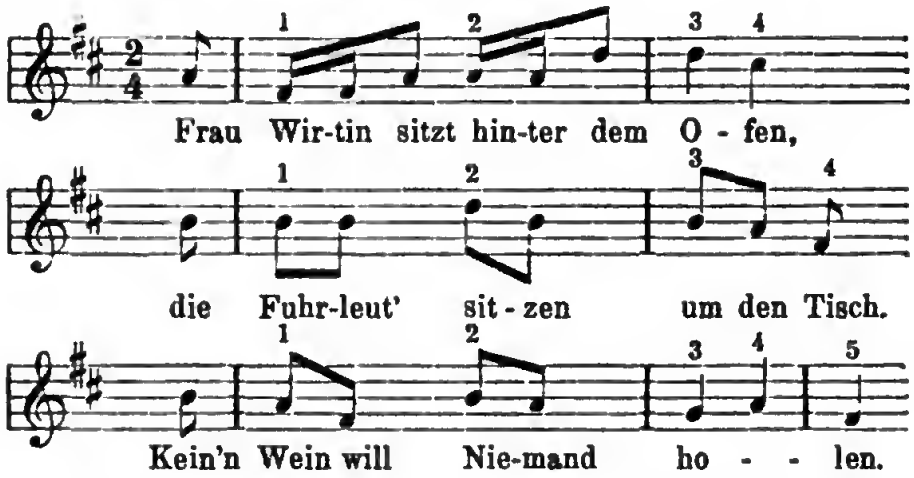
In dieser Strophe verbindet sich in jeder der beiden zweigliedrigen Perioden ein Crescendo-Kolon als periodischer Vordersatz mit einem Decrescendo-Kolon als Nachsatze; in der 4gliedrigen Schlußperiode erscheinen drei Kola in einem sich steigernden Crescendo als Vordersätze vor einem an vierter Stelle stehenden Decrescendo-Kolon als Nachsatze. Auch die vorliegende Strophe wird von der Sprechstimme bei ausdrucksvollem Lesen oder Declamiren mit demselben Crescendo oder Decrescendo vorgetragen werden wie von der Singstimme.

In unserer Instrumentalmusik sind längere als vier-

gliedrige Perioden keine Seltenheit. Dort wird man auch Beispiele für eine solche Periode finden, welche nach den Alten eine eingliedrige ist, d. h. wo ein einzelnes Kolon als Periode fungirt. Ein solches Kolon hat die rhythmisch-musikalische Bedeutung eines periodischen Nachsatzes, der des dazu gehörenden Vordersatzes ermangelt. Die rhythmisch-musikalische Periode kann mehrere das Crescendo continuirlich steigernde Vordersätze, aber nur ein einziges Decrescendo-Kolon als Nachsatz enthalten. Wird das Nachsatz-Kolon ritornellartig wiederholt, so bildet es eine eingliedrige Periode. Ebenso ist es beim Volksliede, wenn das Schlußkolon der letzten Strophe als Refrain repetirt wird, einerlei ob dasselbe ein integrirender Bestandtheil der Strophe ist, wie in E. Meier's Sammlung schwäbischer Volkslieder S. 430 bei den Schlußversen



oder ob das Schlußkolon der Strophe nach Vollendung derselben von den Singenden gleichsam zur Bekräftigung des Gesungenen hinter der Strophe wiederholt wird, was beim Gesange des in Meier's Sammlung S. 424 enthaltenen Liedes fast regelmäßig der Fall ist. Die Schlußstrophe des Liedes ist folgende:



In dem einen wie in dem anderen Falle wird von den Singenden je ein periodischer Nachsatz zu Gehör gebracht: im ersten Falle bilden die auf einander folgenden gleichlautenden Kola

»die Liebe war schuldig daran«.
»die Liebe war schuldig daran«.

integrierende Bestandtheile der Strophe; im zweiten Falle gehört nur das erste der beiden gleichlautenden Schlußkola

»kein'n Wein will Niemand holen«.
»kein'n Wein will Niemand holen«.

zur Strophe, die Repetition desselben ist ein freier Zusatz, den die Singenden zur Strophe machen, nachdem diese bereits geschlossen ist.

So werde ich mich mit meinen Lesern verständigt haben, was unter Periode, unter periodischem Kolon und unter periodischem Nachsatze und Vordersatze zu verstehen ist, insbesondere auch darüber, daß es einen eingliedrigen periodischen Satz giebt; dies wird ihnen an dem aus dem Volksliede herangezogenen Beispiele klar geworden sein.

§ 72. Die musikalischen Versfüfse.

Aristoxenos ist nicht der Erfinder des Rhythmus, aber er ist der Columbus, der die Welt des Rhythmus entdeckt hat. Der Grundzug dieser Entdeckung spricht sich in Folgendem aus: Wie die Poesie, so hat auch die Musik ihre Versfüße. Der musikalische Versfuß unterscheidet sich dadurch von dem poetischen, daß der letztere bloß durch Hebung und Senkung bestimmt wird, während die Zeitdauer des poetischen Versfußes eine unbestimmbare ist; der musikalische Versfuß dagegen hat außer Arsis und Thesis auch noch eine bestimmte Zeitdauer. Von diesem Satze geht fast die ganze individuelle Auschauung der rhythmischen Theorie des Aristoxenos aus. Meßbarer musikalischer Versfuß! Wie der Rhythmus gemessen wird, nach der Anzahl der in jedem musikalischen Versfuße enthaltenen Primärzeiten oder Chronoi protoi, das ist eine andere Bestimmung, die wir speciell dem Aristoxenos zu verdanken haben.

Wir haben nunmehr die Theorie der Aristoxenischen Versfüße im allgemeinen unseren Lesern vorzuführen, nachdem wir vorher nicht unbemerkt gelassen haben, daß die Theorie der modernen Rhythmik vom musikalischen Versfuße nichts anderes weiß, als was der »Vollkommene Capellmeister« des alten Joh. Matheson (1739) über diesen Gegenstand gesagt hat. Matheson bezeichnet den musikalischen Versfuß mit dem Ausdrucke »Klangfuß«. Er versteht etwa dasselbe darunter, was auch Aristoxenos mit seinem musikalischen Versfuße besagen will. Matheson legt seiner Theorie der Klangfüße die vulgären Verzeichnisse der Versfüße zu Grunde, welche die lateinischen Metriker aufgestellt haben, Aristoxenos geht von den Rhythmengeschlechtern der griechischen Musik aus.

Diese sind dieselben, welche auch für unsere moderne Musik und Rhythmik die Grundlage bilden: der daktylische oder gerade Rhythmus, der iambische (oder vielmehr trochäische) oder dreitheilig ungerade Rhythmus, endlich der päonische oder fünftheilig ungerade Rhythmus. Nach der griechischen Theorie, besonders der des Aristoxenos, wird der daktylische Rhythmus durch den Complex daktylischer oder vierzeitiger Versfüße d. i. Takte dargestellt; der iambische (trochäische) Rhythmus in analoger Weise durch den iambischen oder dreizeitigen Versfuß; unter dasselbe Rhythmengeschlecht fällt auch der ionische oder sechszeitige Versfuß, da es für jedes Rhythmengeschlecht wesentlich ist, daß ein gewisses Verhältniß zwischen den beiden Takttheilen des Versfußes besteht. Im geraden oder daktylischen Rhythmengeschlecht verhalten sich die beiden Takttheile wie 2:2, sie stehen in dem gleichen Verhältnisse. Im dreitheilig ungeraden oder iambischen Rhythmengeschlechte verhält sich die Thesis zur Arsis wie 2:1, beide Takttheile stehen im Verhältnisse des Doppelten. Auch im ionischen Versfuße ist die Thesis doppelt so groß wie die Arsis, jene begreift nach griechischer Auffassung vier, diese (der leichte Takttheil) zwei Primärzeiten in sich.

Aristoxenos scheidet von den einfachen die zusammengesetzten Takte. Auch die moderne Rhythmik macht diesen Unterschied. Es wäre sehr rathsam, daß sie gänzlich zu den von Aristoxenos aufgestellten Classen der einfachen und zusammengesetzten Takte zurückkehrte. Ein zusammengesetzter Takt kann nach Aristoxenos in mehrere unzusammengesetzte zerlegt werden, der unzusammengesetzte nicht. So sind denn alle Takte, welche wir dipodische oder zweifüßige nennen, in die Classe der zusammengesetzten zu

zählen; ebenso alle tripodischen oder dreifüßigen, alle tetrapodischen oder vierfüßigen u. s. w. Unser dipodischer $^{6}/_{8}$- oder $^{6}/_{16}$-Takt ist ein zusammengesetzter, unser tripodischer $^{9}/_{8}$- oder $^{9}/_{16}$-Takt ist ein zusammengesetzter mit Ausnahme des sogenannten triolischen Taktes gleicher Benennung, welche unter Umständen auch ein einfacher, dem $^{3}/_{4}$-Takte gleichbedeutender sein kann. Kurz, wenn ein Takt mehrere Versfüße enthält, ist er nach Aristoxenos ein zusammengesetzter; enthält er nur einen einzigen Versfuß, dann ist er ein unzusammengesetzter oder einfacher. Den Begriff des musikalischen Versfußes müssen wir mit Aristoxenos überall zu Grunde legen, d. h. wir müssen stets von dem gesungenen Verse ausgehen.

Wir haben nunmehr eine Uebersicht der in unseren gesungenen Versen vorkommenden einfachen und zusammengesetzten Takte zu geben, indem wir uns erlauben, dabei die griechischen Ausdrücke monopodisch, dipodisch, tripodisch u. s. w. für unser einfüßig, zweifüßig, dreifüßig zu gebrauchen.

Takte der geraden oder daktylischen Taktart.

Unzusammengesetzter Takt:

Daktylische Monopodie.

Zusammengesetzte Takte:

Daktylische Dipodie.
Daktylische Tripodie.
Daktylische Tetrapodie.
Daktylische Pentapodie.

Die daktylische Hexapodie überschreitet nach Aristoxenos den für den griechischen Rhythmus möglichen höchsten Taktumfang dieses Rhythmengeschlechtes, für die moderne Rhythmik aber kann ihr Vorkommen nicht in Abrede gestellt werden. Also:

Daktylische Hexapodie.

Takte der dreitheilig ungeraden oder iambischen Taktart.

Unzusammengesetzter Takt:
Iambische oder ionische Monopodie.

Zusammengesetzte Takte:
Iambische oder ionische Dipodie.
Iambische oder ionische Tripodie.
Iambische (aber keine ionische) Tetrapodie.
Iambische Pentapodie.
Iambische Hexapodie.

Takte der fünftheilig ungeraden oder päonischen Taktart.

Unzusammengesetzter Takt:
Päonische Monopodie.

Zusammengesetzte Takte:
Päonische Dipodie.
Päonische Tripodie.

Die paeonische Tetrapodie kann nach Aristoxenos in der griechischen Rhythmik nicht vorkommen. Dagegen ist nach ihm gestattet die
Päonische Pentapodie.

Die moderne Rhythmik bildet päonische Takte nur in seltenen Ausnahmefällen, z. B. in Boieldieu's Weißer Dame Cavatine 13, in Händel's Oper Rinaldo, hier als $^5/_8$-Takt, dort als eine Combination des $^2/_3$- und des $^2/_4$-Taktes, also eigentlich als $^5/_4$-Takt geschrieben.

Wir dürfen überzeugt sein, erst dann die rhythmische Composition einer modernen Vocalmusik richtig eingesehen zu haben, wenn wir im Stande sind, die Versfüße derselben mit den Zahlen 1. 2. 3. 4 u. s. w. zu bezeichnen, wie es in unserem Beispiele S. 433f. geschehen ist. Auch die Compositionen der Instrumentalmusik müßten in derselben Weise mit den rhythmischen Zahlen beziffert werden.

Daß auch das praktische Taktiren nach Hauptbewegungen (Chronoi podikoi) und Nebenbewegungen (Chronoi rhythmopoiias idioi) bei den alten Griechen ein ganz analoges war wie das moderne Taktverfahren, braucht hier nicht mehr eingehend dargestellt zu werden, da dies an anderem Orte bereits zur Genüge geschehen ist, vgl. S. 409f. Die Hauptsache für unseren Zweck ist, gezeigt zu haben, daß die sämmtlichen modernen Takte in den von Aristoxenos angegebenen ihr vollständiges Analogon besitzen.

§ 73. Die Takte des gesungenen Verses im einzelnen.

Einfache Takte.

Der Aristoxenische Chronos protos bildet auch in unserer modernen Musik die Grundlage des Taktirens. Durch unsere Noten wird er bald als Sechzehntel, bald als Achtel, bald als Viertel geschrieben; der $^{12}/_{16}$-Takt ist der rhythmischen Beschaffenheit nach völlig dasselbe wie der $^{12}/_{8}$ Takt. Aristoxenos würde von diesem Takte sagen: er enthalte 12 Chronoi protoi.

Ein jeder unzusammengesetzte oder einfache Takt zerfällt in zwei Takttheile, den schweren (Thesis) und den leichten (Arsis). Sind die beiden Takttheile von gleicher Ausdehnung, so ist die Taktart die gerade; sind sie der der Ausdehnung nach einander ungleich, so ist die Taktart die ungerade. Der griechischen Rhythmik ist es der modernen gegenüber eigenthümlich, daß sie zwei verschiedene ungerade Takte hat, den 3 theilig ungeraden Takt ($^{3}/_{8}$-Takt) und den 5 theilig ungeraden ($^{5}/_{8}$-Takt). Den geraden Takt nennt Aristoxenos den daktylischen, den 3 theilig ungeraden den iambischen, den 5 theilig ungeraden den päonischen Takt.

Die gleich großen einfachen Takte unterscheiden sich

von einander durch die Antithesis d. i. durch die Reihenfolge des schweren und leichten Takttheiles, und durch das Sylben-Schema d. i. durch die Reihenfolge der einzeitigen Kürzen und zweizeitigen Längen. Die vierzeitigen daktylischen Takte sind dem Unterschiede der Antithesis nach entweder Daktylen (mit anlautendem schweren Takttheile):

oder Anapäste (mit anlautendem leichten Takttheile):

Dem Sylbenschema nach kann der daktylische Takt auch durch den Spondeus oder den Proceleusmaticus gebildet werden:

– – Spondeus mit anlautendem schweren Takttheile (die sog. Contraction oder Zusammenziehung des Daktylus);

– ⏑ Spondeus mit anlautendem leichten Takttheile (die sog. Contraction des Anapästes);

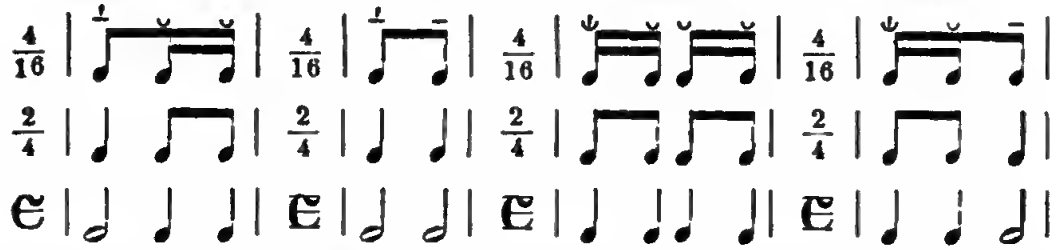
⏑⏑⏑⏑ Proceleusmaticus mit anlautendem schweren Takttheile (Auflösung des Daktylus);

⏑⏑⏑⏑ Proceleusmaticus mit anlautendem leichten Takttheile (Auflösung des Anapästes).

Unsere moderne Metrik bedient sich des Taktstriches, der bei den einfachen Takten stets vor den schweren Takttheil gesetzt wird. Der Taktstrich kommt erst im 16. Jahrhundert regelmäßig in Gebrauch, dem griechischen Alterthume war er unbekannt. Die durch Antithesis und Schema verschiedenen Formen des 4zeitigen und 3zeitigen Taktes der Griechen bezeichnen wir auf folgende Weise mit modernen Noten:

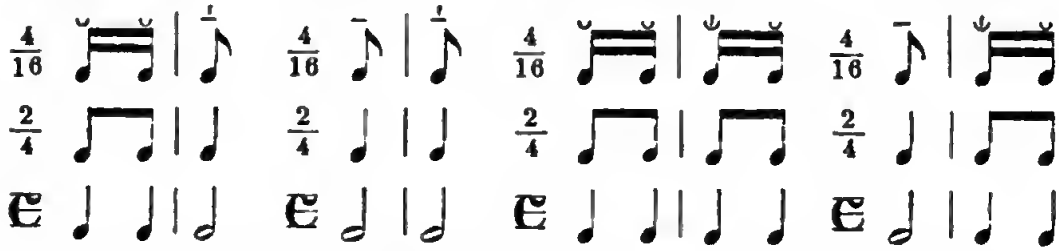
1. Vierzeitiger (daktylischer) Takt mit anlautender Thesis.

absteigender Daktylus | absteigender Spondeus | absteigender Proceleusmaticus | absteigender Anapäst



Vierzeitiger (daktylischer) Takt mit anlautender Arsis.

ansteigender Anapäst | ansteigender Spondeus | ansteigender Proceleusmaticus | ansteigender Daktylus



2. Dreizeitiger (trochäischer) Takt mit anlautender Thesis.

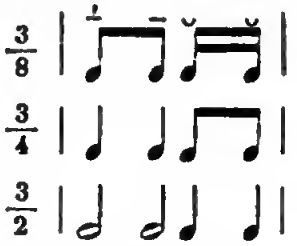
Trochäus | absteigender Tribrachys

Dreizeitiger (trochäischer) Takt mit anlautender Arsis.

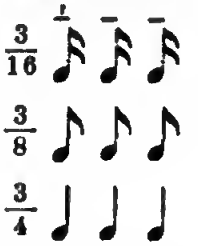
Iambus | ansteigender Tribrachys

3. Sechszeitiger (ionischer) Takt mit anlautender Thesis.

Ionicus a maiore

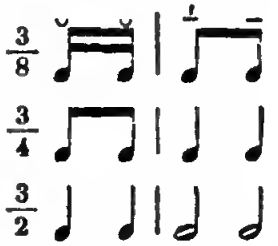


Molossus

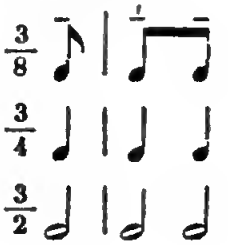


Sechszeitiger ionischer Takt mit anlautender Arsis.

Ionicus a minore



Molossus



§ 74. Fortsetzung.

Zusammengesetzte Takte.

Sie haben entweder den schweren oder den leichten Takttheil an erster Stelle. In jenem Falle sind sie Takte des hesychastischen (ruhigen), in diesem Takte des diastaltischen (erregten) Ethos oder Charakters.

Dipodische (zweifüfsige) Takte.

Daktylische Dipodieen des hesychastischen (ruhigen) Ethos, nach Aristoxenos 8zeitige Takte der geraden Taktart:

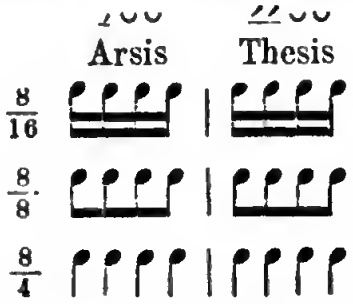
Thesis Arsis

, genannt $\frac{2}{4}$-Takte

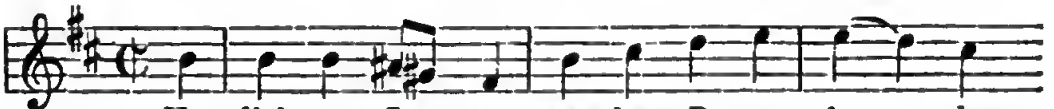
, genannt $\frac{4}{4}$- oder $\mathfrak{C}$-Takte

, genannt $\frac{4}{2}$- oder kleine alla-breve-Takte.

Daktylische Dipodieen des diastaltischen (erregten) Ethos:

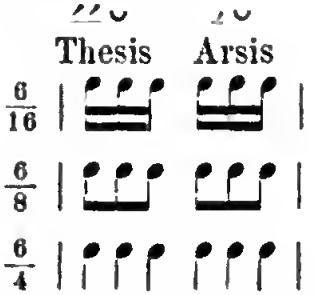


Beispiel der hesychastischen Taktordnung. Choral von J. S. Bach.

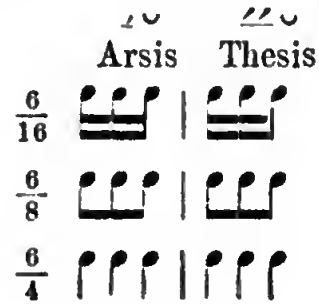


Beispiel der diastaltischen Taktordnung. Die erregte Arie des Leporello im Don Juan von Mozart.

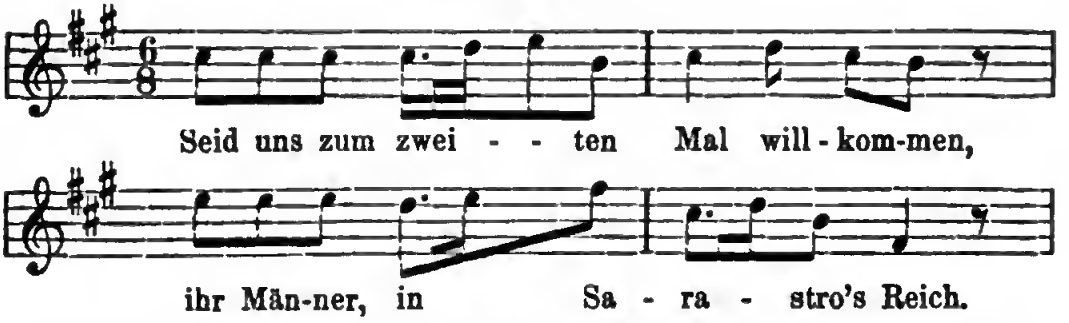
Trochäische Dipodieen des hesychastischen Ethos:



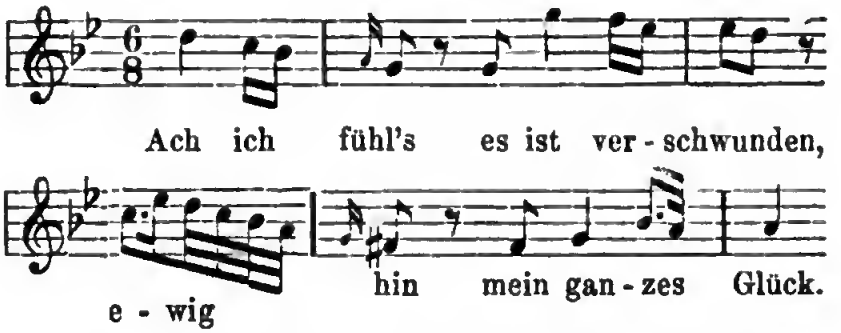
Trochäische Dipodieen des diastaltischen Ethos:



Beispiel der hesychastischen Taktordnung. Mozart, Zauberflöte Allegretto No. 16.



Beispiel der diastaltischen Taktordnung. Mozart, Zauberflöte No. 17 Andante.



Fast überall wird wie in den vorstehenden Beispielen der dipodische Takt ein Bestandtheil tetrapodischer Reihen sein: zwei Dipodieen bilden eine Tetrapodie.

Tripodische Takte.

Selten wird die Tripodie als einheitliche Reihe geschrieben, dann wird der $^3/_4$-Takt vorgezeichnet. Doch wird es schwerlich in der Vocalmusik ein Beispiel dafür geben außer in der Bach'schen hohen Messe, wie denn überhaupt Bach der einzige ist, bei welchem der tripodische $^3/_4$-Takt als tripodischer Rhythmus nicht selten vorkommt, z. B. in den Fugen seines Wohltemperirten Claviers (zweite B-dur-Fuge und viele andere). Die Nummer »In sancto spiritu« der hohen H-moll Messe ist im tripodischen Rhythmus

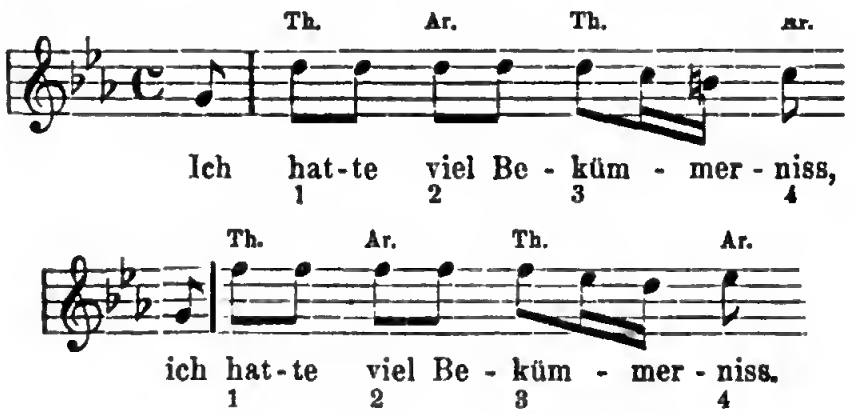
gehalten und zwar, wie alle Tripodieen Bachs, im diastaltischen Ethos. Die Tripodie ist für unsere moderne Musik ein seltenes Maß; am meisten ist sie noch bei Gluck vertreten, der sie z. B. in der Gesangpartie der Ouvertüre seiner Taurischen Iphigenie anwendet (s. S. 310):

Grands dieux, soyez nous secourables.

Je zwei solcher Tripodieen bilden hier einen antiken Hexameter mit Auftakt; jeder Versfuß ist als ein C-Takt geschrieben.

Tetrapodische Takte.

Die Tetrapodie wird entweder in vier einfachen (monopodischen) oder in zwei dipodischen Takten oder in einem einzigen vierfüßigen zusammengesetzten Takte geschrieben. Das Beispiel eines vierfüßigen zusammengesetzten Taktes gewährt die Bach'sche Cantate: »Ich hatte viel Bekümmerniß.«



Hier haben die vier Versfüße des tetrapodischen Taktes als dessen Takttheile gefaßt folgende Geltung:

1	2	3	4
schwerer T.	leichter T.	schwerer T.	leichter T.
(Thesis)	(Arsis)	(Thesis)	(Arsis)

Der unmittelbar auf den Taktstrich folgende Versfuß soll

aber (denn dies ist die Bedeutung des Taktstriches) das schwerste Gewicht von allen in dem Takte enthaltenen vier Versfüßen haben, auch ein schwereres Gewicht als der dritte Versfuß, welcher ebenfalls die Geltung eines schweren Takttheiles hat. Obwohl also in dem tetrapodischen Takte zwei monopodische Thesen und zwei monopodische Arsen enthalten sind, so sind die Thesen und ebenso auch die Arsen doch nicht von gleichem Gewichte: wir haben eine schwerere Thesis (unmittelbar nach dem Taktstriche) und eine weniger schwere Thesis (als dritten Versfuß), also eine Hauptthesis und eine Nebenthesis. Also stellt sich das rhythmische Schema folgendermaßen heraus:

1 2 3 4
Hauptthesis. Arsis. Nebenthesis. Arsis.

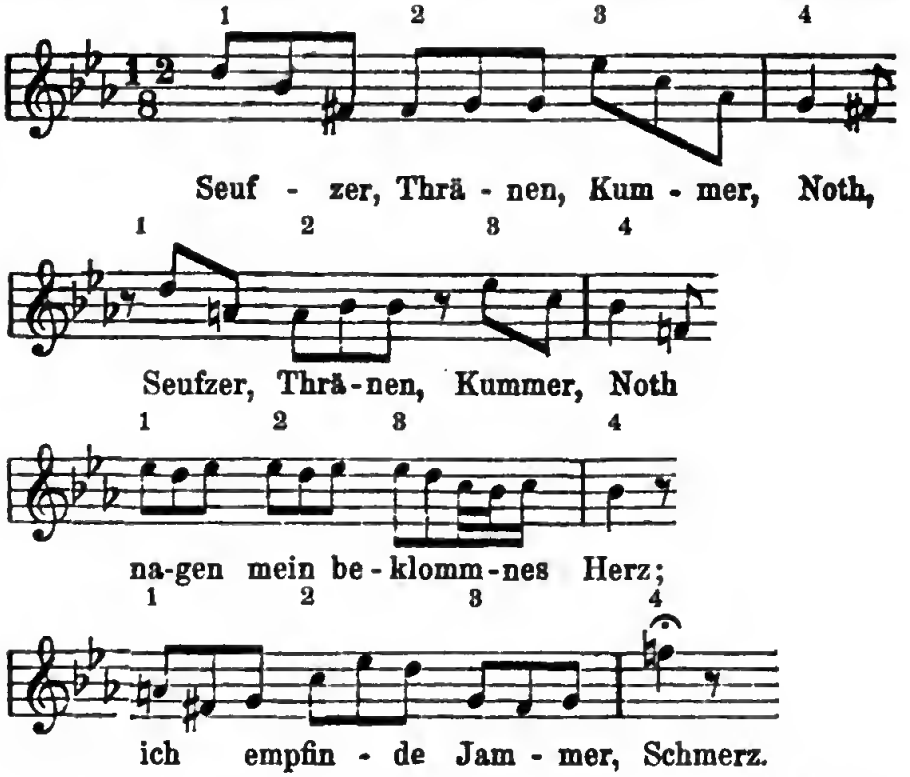
Analog ist es auch mit den in der Tetrapodie vorkommenden beiden Arsen, von denen die eine durch den zweiten, die andere durch den vierten Versfuß gebildet wird. Ungeachtet des Namens »Arsis«, »leichter Takttheil« entbehren diese Versfüße doch keineswegs ganz und gar des rhythmischen Accentes, vielmehr wird derjenige Theil des Versfußes, welcher dann, wenn dieser ein selbstständiger monopodischer Takt wäre, die Bedeutung der Thesis hätte, auch hier, wo vier Versfüße zu einem tetrapodischen Takte zusammengesetzt sind, eine größere Accentstärke haben als derjenige Bestandtheil, welcher beim einfachen Takte die Function der Arsis haben muß. — So können wir sagen: die beiden Hauptaccente des tetrapodischen Taktes befinden sich auf dem ersten und dritten Versfuße; die unmittelbar auf den Taktstrich folgende Thesis hat den stärksten Hauptaccent, die zweite in der Mitte des tetrapodischen Taktes stehende hat den weniger starken, den leichteren Hauptaccent. Die beiden als Arsis stehenden Versfüße dagegen haben einen

Nebenaccent, und auch das Gewicht der beiden Nebenaccente wird wohl in demselben Grade ein abnehmendes sein, wie das Gewicht der beiden Hauptaccente; die Sylbe »viel« haben einen stärkeren Nebenaccent als die Sylbe »niß«.

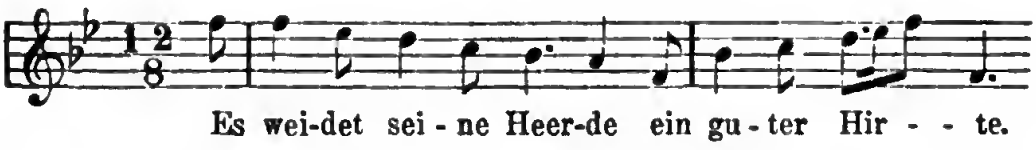
Ich | hätte viel Bekümmerniß

Die Sylben, auf welchen die Hauptaccente ruhen, sind durch Doppelaccente bezeichnet, die Nebenaccente durch einfache Accentzeichen; von den beiden Hauptaccenten ist wiederum der stärkste vor dem weniger starken durch einen fetten Buchstaben ausgezeichnet.

Dieselbe Bach'sche Cantate liefert auch ein Beispiel für die trochäische Tetrapodie diastaltischer Taktordnung:



Diesen 12zeitigen Tetrapodieen Bach's, die der diastaltischen Accentuation angehören, stellen wir ein Händel'sches Beispiel desselben $^{12}/_{8}$-Taktes in hesychastischer Taktordnung zur Seite (Messias-Arie 18):

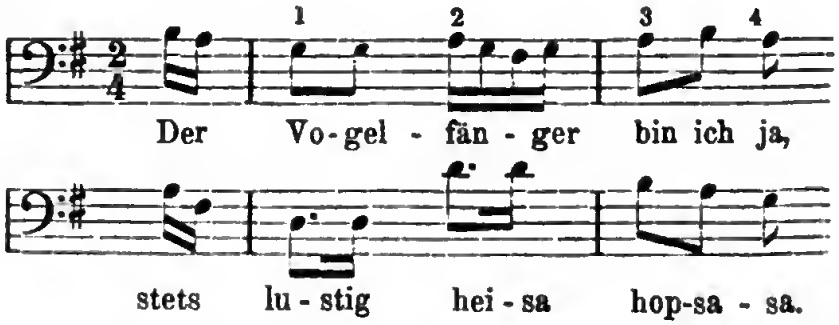


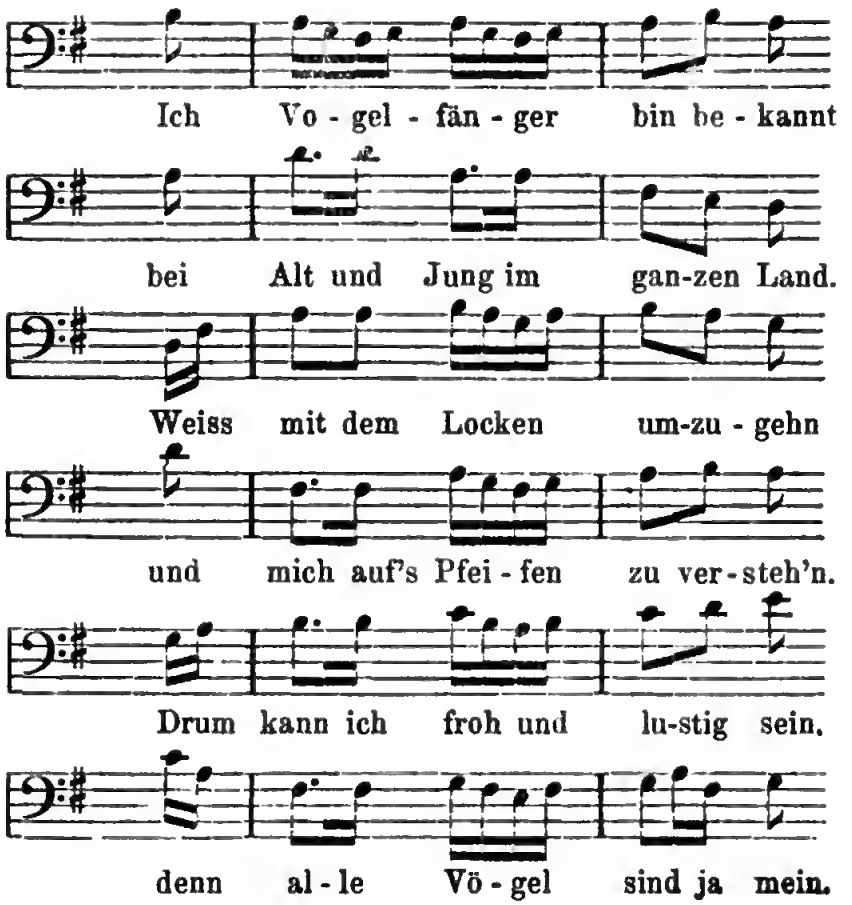
Man wird sich an diesen zwei Beispielen den Unterschied der beiden Accentuationsarten eines und desselben Taktes in seinem genauen Zusammenhange mit dem Charakter der beiderseitigen Compositionen und Textesworte klar machen können. Die christlich-moderne Musik folgt genau dem bei den Griechen zuerst zum Bewußtsein gekommenen Unterschiede der Rhythmopöie.

§ 75. Daktylischer Rhythmus.

Da schon geraume Zeit eine »Musikalische Rhythmik von Rudolf Westphal und Bertha Sokolowska« als Manuscript fertig liegt, in welcher die musikalischen Rhythmen im einzelnen besprochen sind, und dem Drucke dieses Buches hoffentlich nichts mehr im Wege steht, so unterlasse ich es an dieser Stelle auf die musikalischen Rhythmengeschlechter anders als nur in der Kürze einzugehen.

Das daktylische Rhythmengeschlecht ist in unserer heutigen Musik, sowohl der Vocal- als der Instrumentalmusik, das am häufigsten vorkommende. Als erstes Beispiel stehe hier das Vogelfängerlied aus der Mozart'schen Zauberflöte No. 2 Andante:





Erste zweigliedrige Periode.

(1) Der Vogelfänger bin ich ja, (2) stets lustig, heißa hopsasa.

Zweite zweigliedrige Periode.

(3) Ich Vogelfänger bin bekannt (4) bei Alt und Jung im ganzen
(5) Instrumentale Wiederholung des Schlußkolons. Land.

Dritte zweigliedrige Periode.

(6) Weiß mit dem Locken umzugehn (7) und mich auf's Pfeifen
(8) Instrumentales Kolon. zu verstehn.

Vierte zweigliedrige Periode.

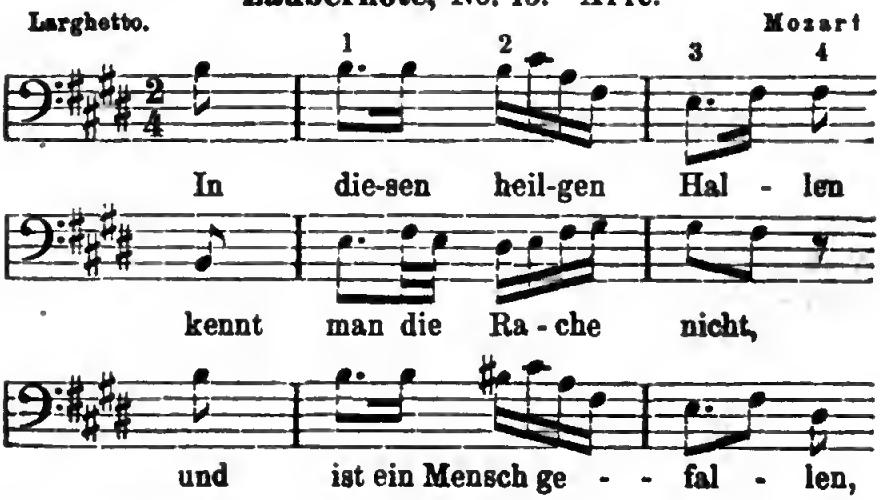
(9) Drum kann ich froh und lustig sein, (10) denn alle Vögel sind ja mein.

Den gesungenen Versen giebt Mozart folgendes metrische Schema:

		1	2	3	4
1.	⏑⏑	⏓ –	⏑̇⏑⏑⏑	⏓ –	⏓
		1	2	3	4
2.	⏑⏑	⏓ ⏑	⏓ –	⏓ –	–
		1	2	3	4
3.	–	⏑̇⏑⏑⏑	⏑̇⏑⏑⏑	⏓ –	⏓
		1	2	3	4
4.	–	⏓ ⏑	⏑̇ ⏑	⏓ –	–
		1	2	3	4
5.	–	⏓ ⏑	⏓ ⏑	⏓ –	⏓
		1	2	3	4
6.	⏑⏑	⏓ –	⏑̇⏑⏑⏑	– –	⏓
		1	2	3	4
7.	–	⏓ ⏑	⏑̇⏑⏑⏑	⏓ –	⏓
		1	2	3	4
8.	–	⏓ ⏑⏑	⏓ –	⏓ ⏑⏑	⏓
		1	2	3	4
9.	⏑⏑	⏓ ⏑	⏑̇⏑⏑⏑	⏓ –	⏓
		1	2	3	4
10.	⏑⏑	⏓ ⏑	⏑̇⏑⏑⏑	⏓ ⏑⏑	⏓

In einer anderen Arie der Zauberflöte vereint Mozart Tetrapodieen mit Hexapodieen, einer Tripodie und zum Schluß einer Pentapodie:

Zauberflöte, No. 15. Arie.



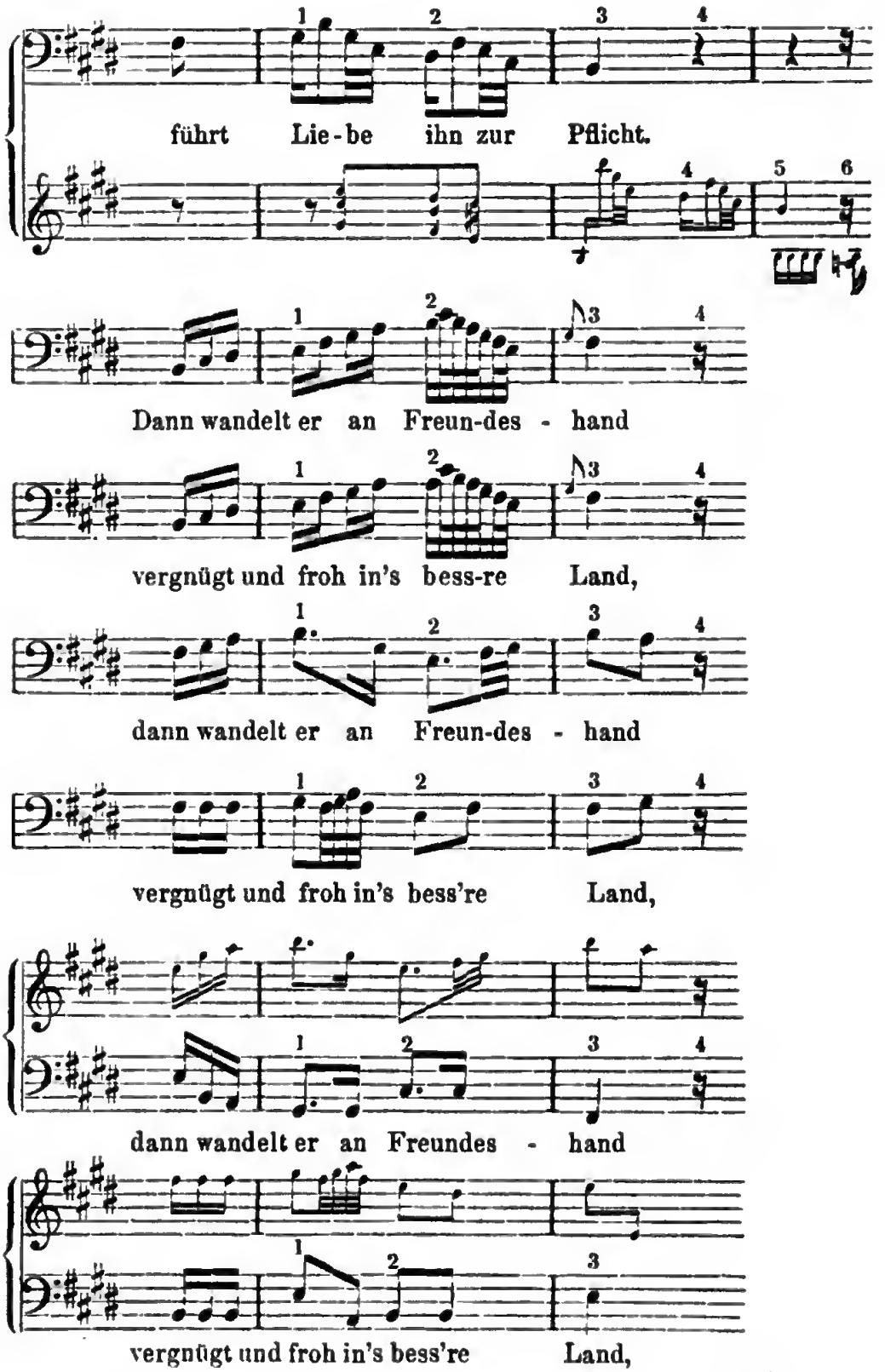
Larghetto. Mozart

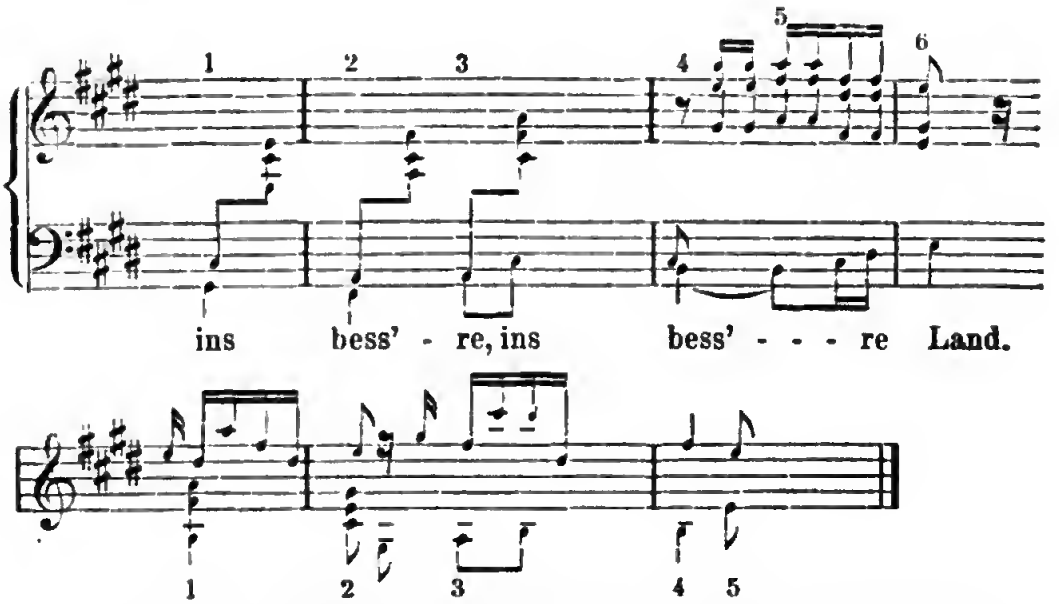
1 2 3 4

In die-sen heil-gen Hal - len

kennt man die Ra - che nicht,

und ist ein Mensch ge - - fal - len,


führt Lie-be ihn zur Pflicht.
Dann wandelt er an Freun-des - hand
vergnügt und froh in's bess-re Land,
dann wandelt er an Freun-des - hand
vergnügt und froh in's bess're Land,
dann wandelt er an Freundes - hand
vergnügt und froh in's bess're Land,



Das Schlußkolon (Nachsatz) der ersten Periode wird von der Instrumentalmusik als repetirter Nachsatz wiederholt, so daß dieser instrumentale Nachsatz der rhythmischen Gliederung nach eine einzige, aus einem Nachsatz-Kolon bestehende eingliedrige Periode ist. — Die zweite Periode ist der ersten analog gebaut, nur daß dem instrumentalen Nachsatz-Kolon noch ein zweites hinzugefügt ist. Am Schlusse des ganzen Liedes stehen also zwei instrumentale Kola, von denen man jedes als eingliedrige Periode anzusehen hat, welche aus einem bloßen Nachsatz ohne Vordersatz besteht.

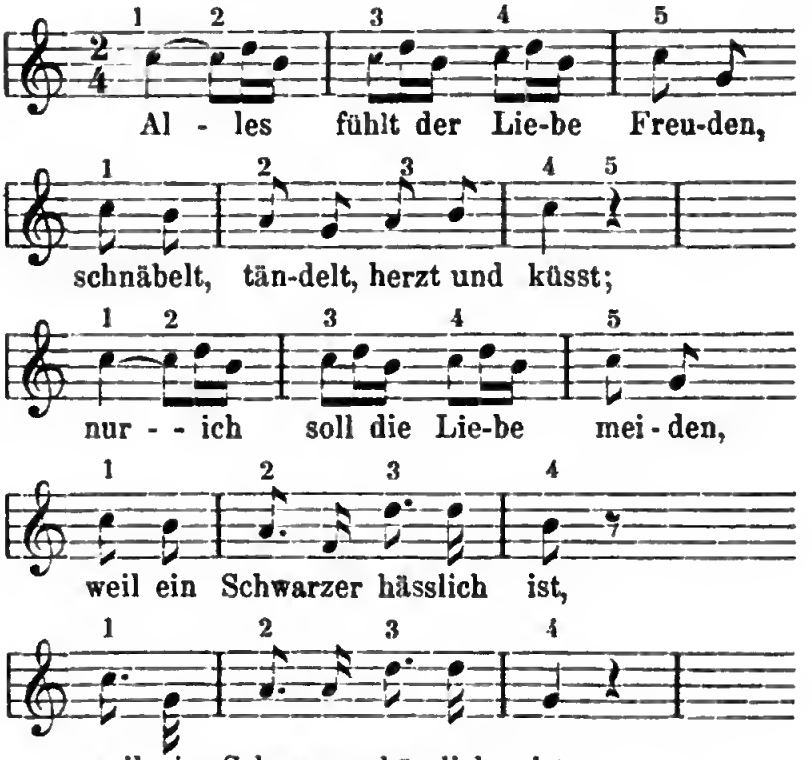
Für das Lied des Mohren in Mozart's Zauberflöte No. 13 liegt dem Componisten ein Worttext aus fortlaufenden vierfüßigen Versen vor:

Alles fühlt der Liebe Freuden,
schnäbelt, tändelt, herzt und küßt,
nur ich soll die Liebe meiden,
weil ein Schwarzer häßlich ist!

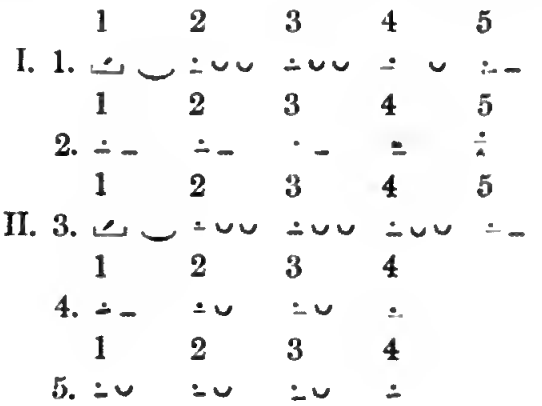
Daraus macht Mozart zwei Perioden: I. zweigliedrig, II. durch Wiederholung der Textworte des letzten Verses dreigliedrig. Die erste Periode besteht bei Mozart aus einem fünffüßigen Vordersatze, denn er hat die erste Hebung zu zwei

Hebungen ausgedehnt, und einem fünffüßigen Nachsatze, denn er hat dem Gesange eine einfüßige Schlußpause hinzugefügt, welche durch Instrumentalbegleitung ausgefüllt wird. — Die zweite Periode enthält einen fünffüßigen Vordersatz, einen vierfüßigen Zwischensatz und einen vierfüßigen Nachsatz.

Zauberflöte. Arie No. 13.



Die gesungenen Verse haben somit folgendes metrische Schema:



In Mozart's Don Juan No. 10 Arie liegt dem Componisten ein aus zwei Strophen bestehender Worttext vor, den die Gugler-Wolzogen'sche Ausgabe mit mehrfacher Vernachlässigung der im Italienischen vorkommenden Reime in folgender Uebersetzung wiedergiebt:

Str. 1. Zu Tag kam der Frevel; du weißt, wer ihn wagte,
mich schamlos bedrängte, den Vater mir raubte;
zur Rache, zur Rache erhebe die Hand!

Str. 2. Du schautest die Wunde im Herzen des Toten,
du sahest vom Blute gerötet den Boden:
das mahne, das halte in Zorn dich entbrannt!

Der Inhalt der Textesworte erschien dem Componisten zu bewegt, als daß er sich unmittelbar an den Librettoschreiber anschließen konnte. Die einfache Art der Composition nach Strophe (Strophe 1) und Antistrophe (Strophe 2) hat Mozart verschmäht und an ihre Stelle die bei den Griechen nicht ungewöhnliche Gliederung nach Strophe, Mesode, Antistrophe und Epode gesetzt, indem er zugleich durch Wiederholung von Textesworten die ihm vorliegenden Kola zu vierfüßigen, sechsfüßigen und dreifüßigen umgestaltete. In der alten Uebersetzung, welche unserer deutschen Aufführung der Oper zu Grunde gelegt wird, ist die strophische Gliederung folgende:

Strophe. Du kennst den Verräther;
er drohte mir Schande,
entriß meiner Liebe
den besten, den besten der Väter.
Zur Rache, zur Rache,
zur Rache ruft Liebe,
ruft Ehre vereinigt dich auf!

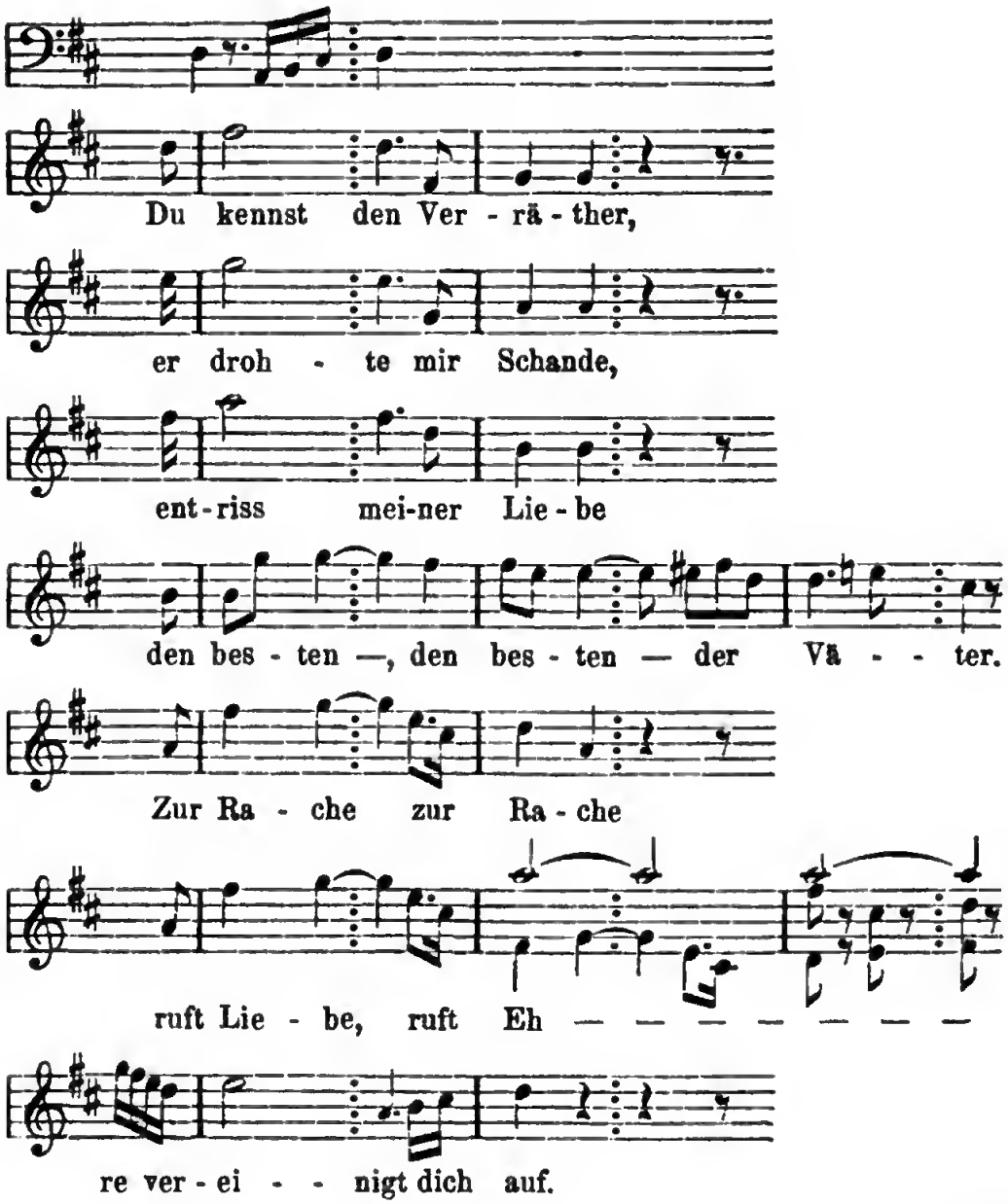
Mesode. Gedenke des Schwures
beim Blute des Vaters!
Hier fordr' ich als Tochter
zur Rache, zur Rache dich auf.
Gedenke der Tochter,
der Freundin als Mann:
sie flehet dich an.

Digitized by Google

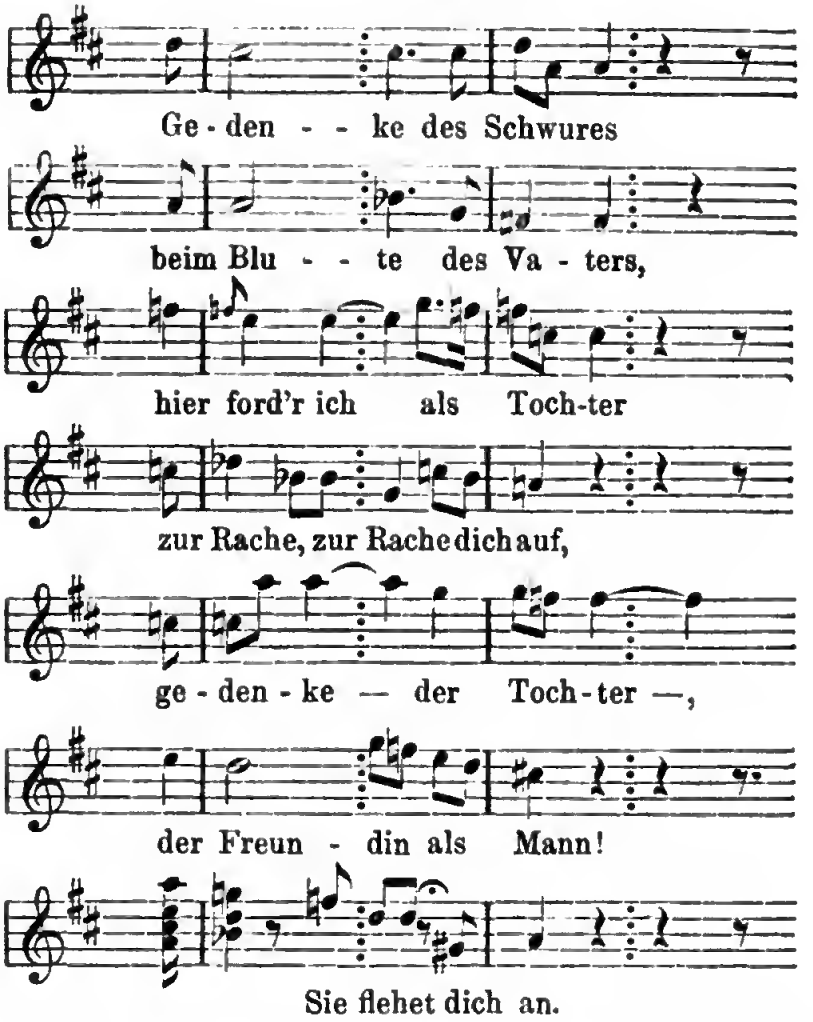
Die Antistrophe besteht aus der genauen Wiederholung der Strophe, auch des Worttextes derselben, nur daß die beiden letzten Kola fortgelassen sind.

Epode. Zur Rache, zur Rache
ruft Alles dich auf.
Zur Rache, zur Rache
ruft Alles dich auf, ruft Alles dich auf,
zur Rache, zur Rache ruft Alles dich auf.

Strophe.



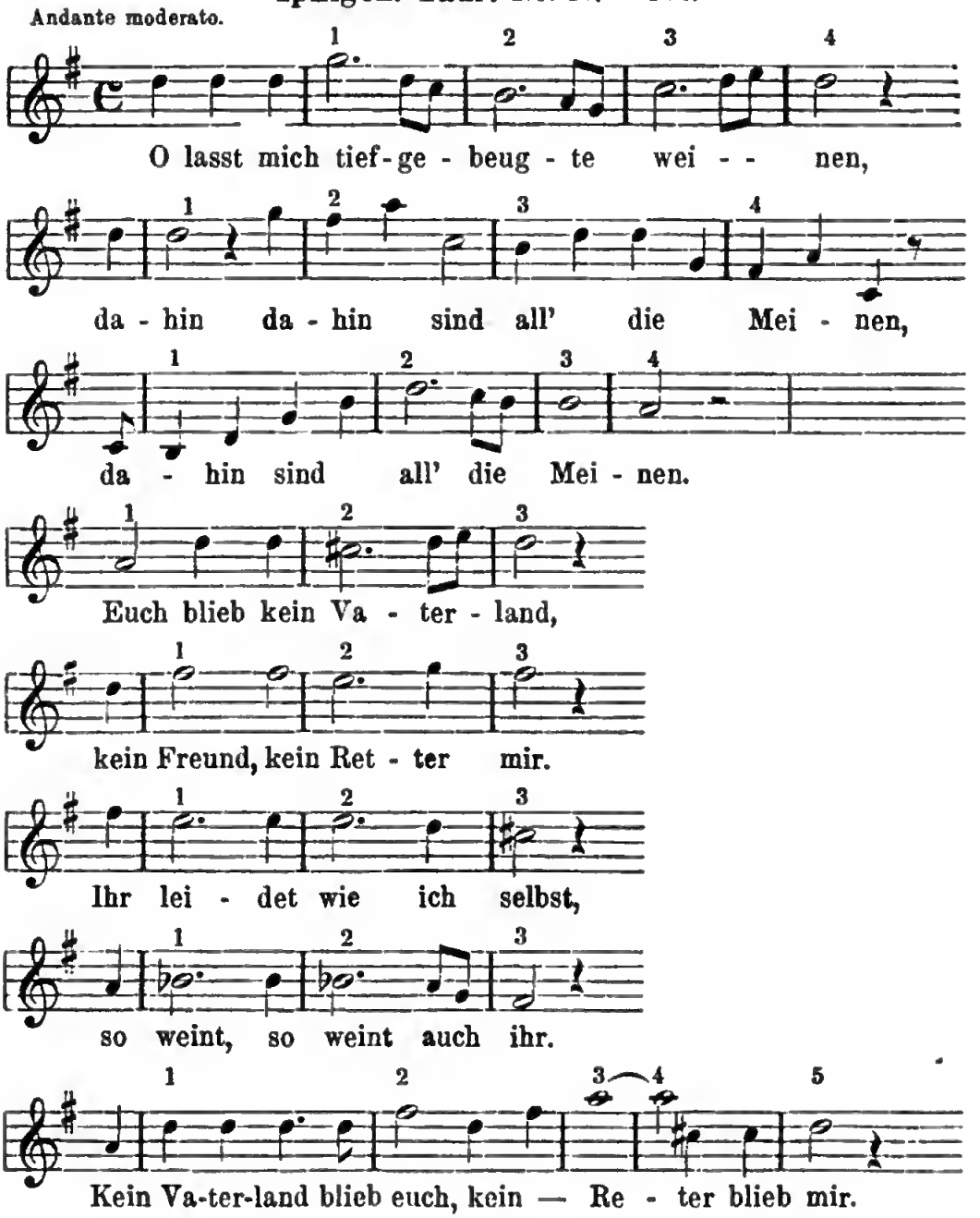
Mesode.

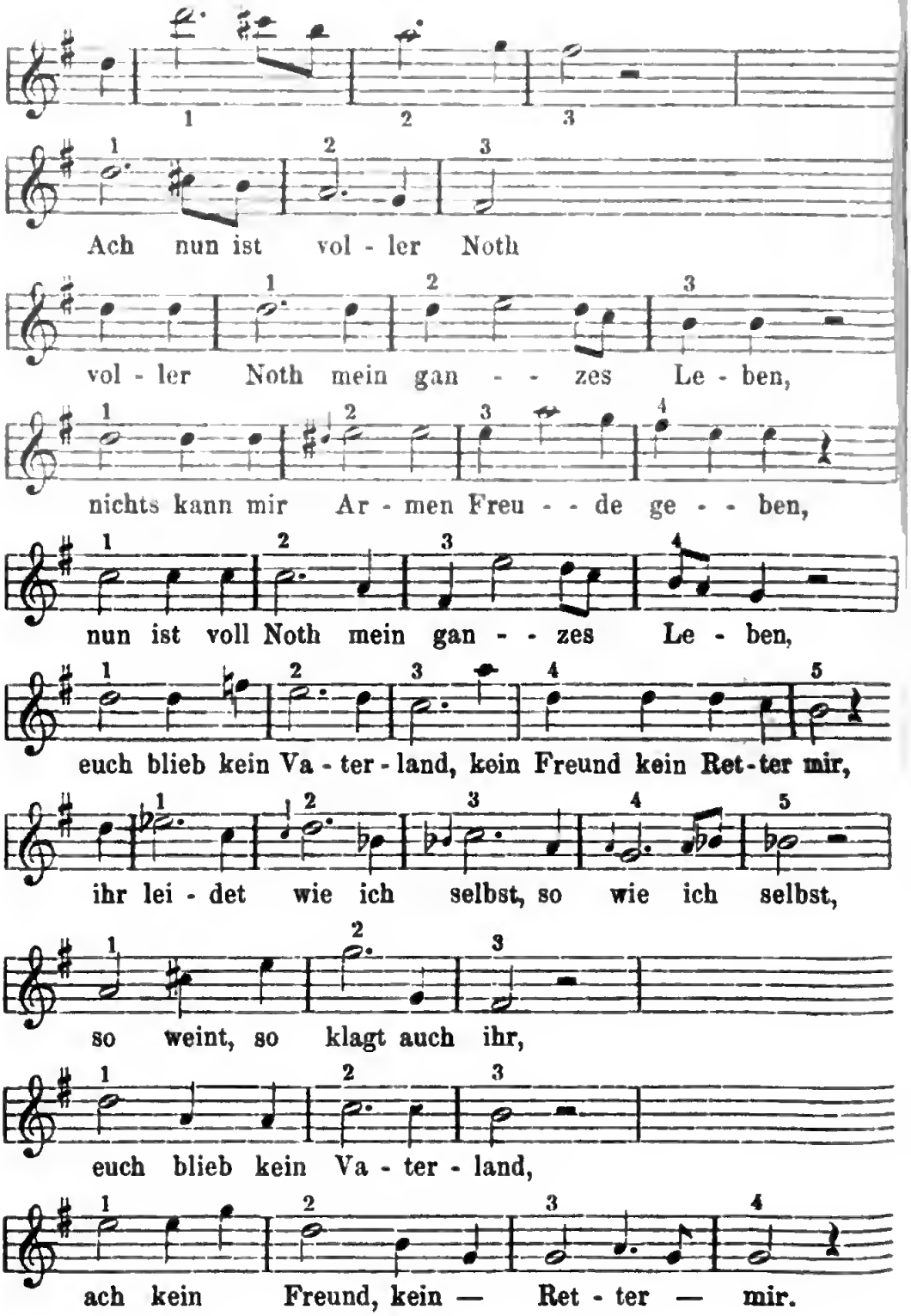


Nachdem sodann als Antistrophe die vom Componisten etwas abgekürzte zweite Strophe mit denselben Worten wie diese wiederholt ist, folgt die Epode, der rhythmisch interessanteste Theil der ganzen Rachearie, den wir den Noten nach hier nicht weiter auszuziehen brauchen. Denn der Leser, welchem eine Partiturausgabe oder auch ein bloßer Clavierauszug des Don Juan zur Hand ist, wird sich leicht überzeugen, daß in dieser Epode, ohne daß die Taktvorzeichnung geändert ist, unter die Tetrapodieen und Hexapodieen auch einzelne Tripodieen eingemischt sind.

Daß auch sonst in Compositionen ungleiche Rhythmen unter die Tetrapodieen eingemischt werden können, ohne dem Flusse des Rhythmus Eintrag zu thun, ersieht man aus dem daktylischen Klagegesange der Gluck'schen Taurischen Iphigenie.

Iphigen. Taur. No. 17. Arie.



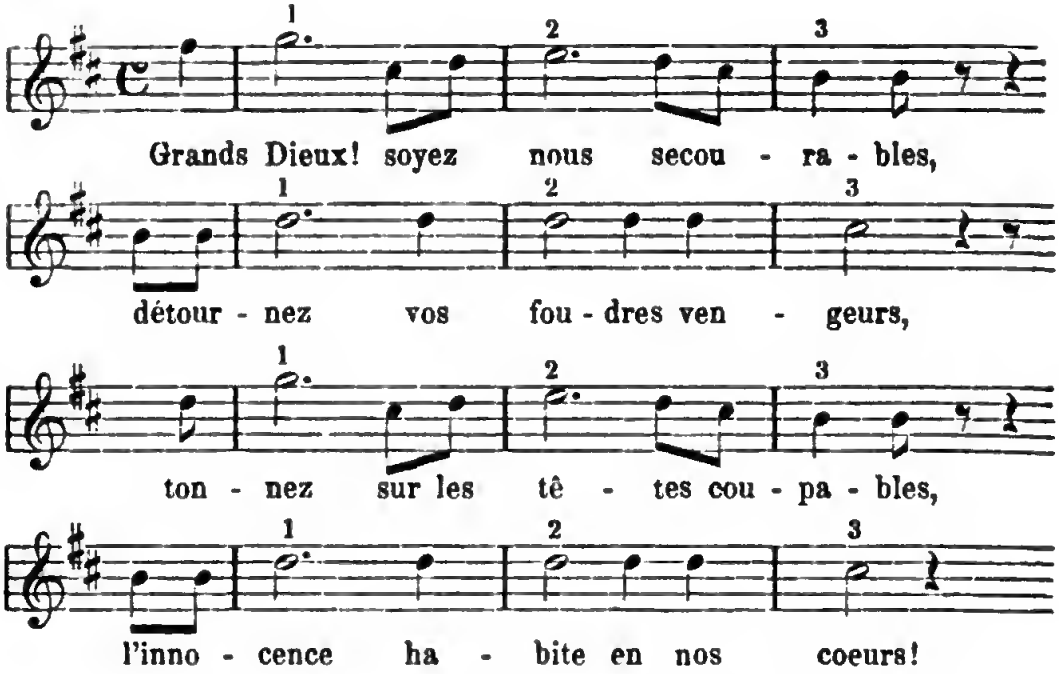

Ach nun ist vol - ler Noth
vol - ler Noth mein gan - - zes Le - ben,
nichts kann mir Ar - men Freu - - de ge - - ben,
nun ist voll Noth mein gan - - zes Le - ben,
euch blieb kein Va - ter - land, kein Freund kein Ret - ter mir,
ihr lei - det wie ich selbst, so wie ich selbst,
so weint, so klagt auch ihr,
euch blieb kein Va - ter - land,
ach kein Freund, kein — Ret - ter — mir.

Dem Componisten lag hier ein Worttext vor, in welchem vierfüßige, dreifüßige und fünffüßige Verse gemischt waren; das metrische Schema, das er den gesungenen Versen gegeben hat, ist folgendes:

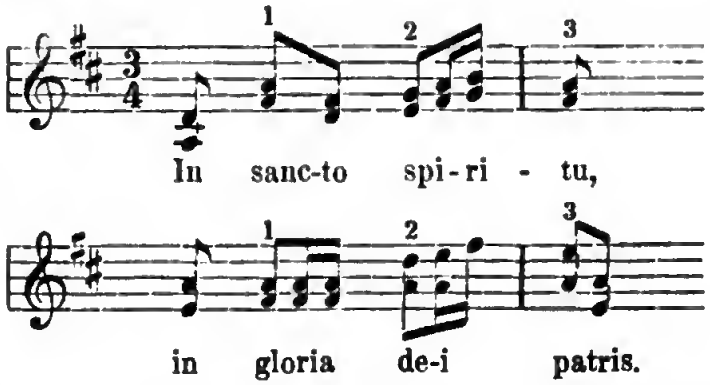
1. ⏑⏑⏑ 𝅗𝅥⏑⏑ 𝅗𝅥⏑⏑ 𝅗𝅥⏑⏑ 𝅗𝅥
2. ⏑ 𝅗𝅥⏑ 𝅗𝅥⏑– 𝅗𝅥⏑⏑⏑ 𝅗𝅥⏑⏑
3. ⏑ 𝅗𝅥⏑⏑⏑ 𝅗𝅥⏑⏑ 𝅗𝅥⏑ 𝅗𝅥
4. 𝅗𝅥⏑⏑ 𝅗𝅥⏑⏑ 𝅗𝅥
5. ⏑ 𝅗𝅥– 𝅗𝅥⏑ 𝅗𝅥
6. ⏑ 𝅗𝅥⏑ 𝅗𝅥⏑ 𝅗𝅥
7. ⏑ 𝅗𝅥⏑ 𝅗𝅥⏑ 𝅗𝅥
8. ⏑ 𝅗𝅥⏑⏑⏑ 𝅗𝅥⏑⏑ 𝅗𝅥⏑ 𝅗𝅥⏑⏑ 𝅗𝅥
9. ⏑ 𝅗𝅥⏑⏑ 𝅗𝅥⏑ 𝅗𝅥
10. 𝅗𝅥⏑⏑ 𝅗𝅥⏑ 𝅗𝅥
11. ⏑⏑ 𝅗𝅥⏑ 𝅗𝅥–⏑ ⏑⏑
12. 𝅗𝅥⏑⏑ 𝅗𝅥– 𝅗𝅥–⏑ 𝅗𝅥⏑⏑
13. 𝅗𝅥⏑⏑ 𝅗𝅥⏑ 𝅗𝅥–⏑ 𝅗𝅥⏑⏑
14. 𝅗𝅥⏑⏑ 𝅗𝅥⏑ 𝅗𝅥⏑ 𝅗𝅥⏑⏑⏑ 𝅗𝅥
15. ⏑ 𝅗𝅥⏑ 𝅗𝅥⏑ 𝅗𝅥⏑ 𝅗𝅥⏑⏑ 𝅗𝅥
16. 𝅗𝅥⏑⏑ 𝅗𝅥⏑ 𝅗𝅥
17. 𝅗𝅥⏑⏑ 𝅗𝅥⏑ 𝅗𝅥
18. 𝅗𝅥⏑⏑ 𝅗𝅥⏑⏑ 𝅗𝅥⏑⏑ 𝅗𝅥

Fortlaufende dreifüßige Kola waren in der antiken Musik nicht selten; denn wenn die daktylischen Hexameter und Pentameter der Griechen gesungen wurden, wo jeder dieser Verse aus zwei Tripodieen bestand, waren gesungene Tripodieen ja häufig genug. In der modernen Musik sind fortlaufende dreifüßige Kola durchaus selten. Wer das Glück hat, Gluck's Taurische Iphigenie zu hören, dem werden sie in der Introduction dieser Oper zu Gehör gebracht, wo innerhalb der Ouvertüre folgender Gesang vorkommt:

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF



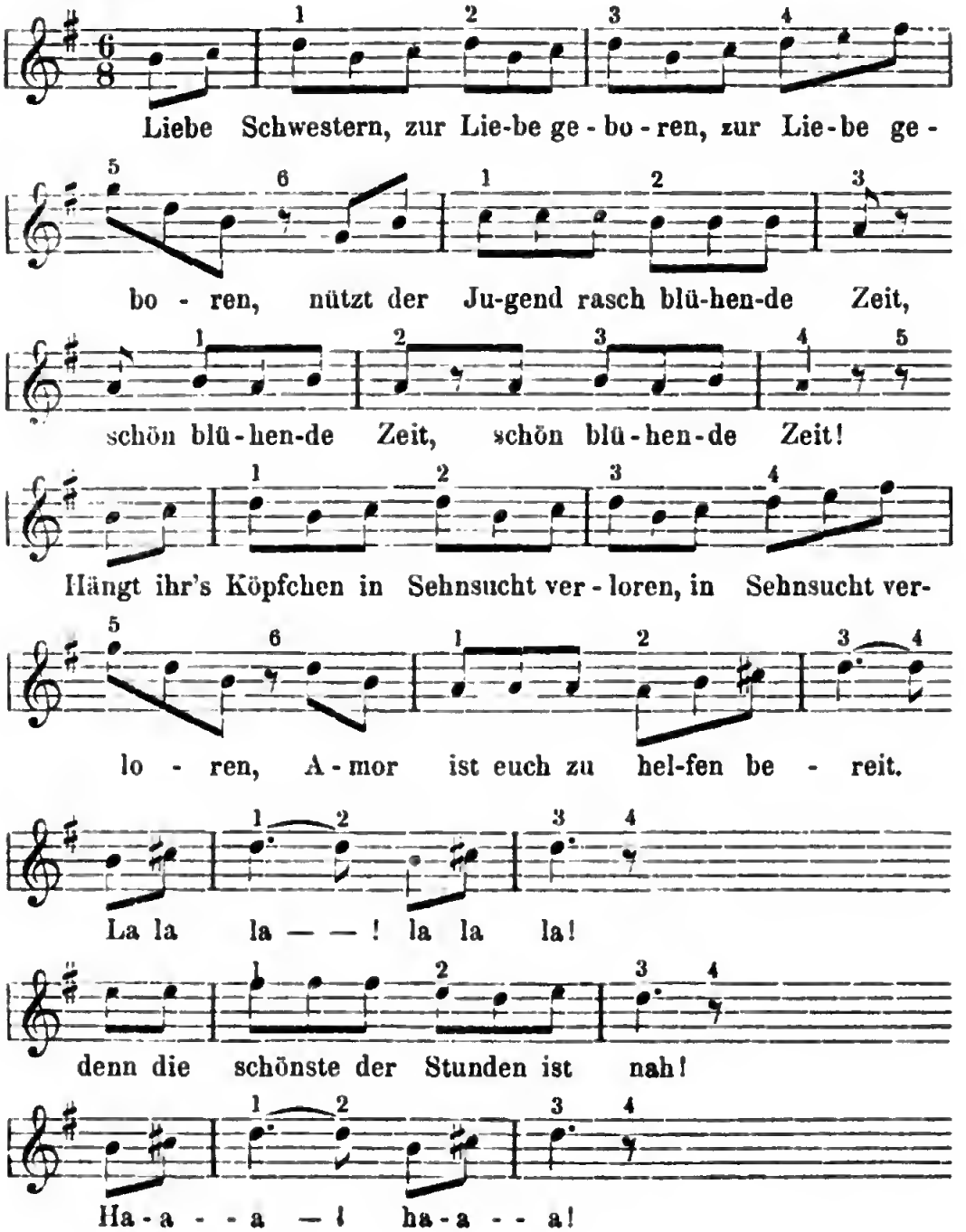
Gerade wie im griechischen Hexameter sind hier je zwei dreifüßige Kola zu einem zweigliedrigen Verse vereint, der sich von dem griechischen Verse nur dadurch unterscheidet, daß er mit dem zweizeitigen oder einzeitigen Auftakte beginnt. Daß das nämliche dreifüßige Kolon nicht wie hier durch drei einfache Takte, sondern durch einen einzigen dreifüßigen Takt ausgedrückt ist, davon weiß ich nur ein einziges Beispiel aus Bach's hoher Messe No. 11 anzuführen:

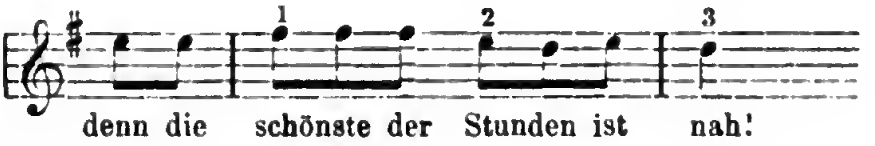


Schwerlich wird ein dreifüßiger Vers mit deutschem Texte zu finden sein, der im $^3/_4$-Takte gesetzt wäre.

§ 76. Die ungeraden Rhythmen.

Der Mozart'sche Chor No. 1, 5 im Don Juan enthält die in der modernen Vocalmusik vorkommenden rhythmischen Reihen: Tetrapodieen, Hexapodieen und kürzere Rhythmen.





Bis zum Erscheinen meiner Allgemeinen Theorie der Rhythmik seit J. S. Bach (1880) war es unbekannt, daß in dem dreitheiligen ungeraden Takte der modernen Musik zwei verschiedene Rhythmen zusammenfallen, der trochäische und der ionische Rhythmus. Wir würden davon nicht viel wissen ohne die Lehre des Aristoxenos, daß in der einen der genannten Taktarten die Combination von sechs Versfüßen zum Kolon gestattet ist, in der anderen aber nur Monopodieen, Dipodieen, Tripodieen, aber keine Tetrapodieen möglich sind. Dieses ist die goldene Regel, nach der wir stets zu bemessen haben, was eine trochäische, was eine ionische Composition ist.

Die Unterschiede beider Rhythmen sind groß genug. Ionische Compositionen lieben stets ein langsames Tempo; in wirklich raschem Tempo wird es wohl wenig Ionica geben. Der trochäische Rhythmus dagegen ist für raschere und für langsamere Compositionen gleich geeignet. Am besten kann man sich den Unterschied beider Rhythmen an einem Tanze der Instrumental-Musik zur Anschauung bringen. Ich meine das Menuett. Das ältere Menuett, worin Bach sich vielfach versucht hat, gehörte dem ionischen Rhythmus an. Was J. Haydn in seinen Symphonieen Menuett nennt, ist kein ionischer, sondern ein trochäischer Rhythmus, genau derselbe, den die Beethoven'sche Symphonie und Sonate als Scherzo bezeichnet. Wer sich den Unterschied zwischen dem Rhythmus eines Haydn'schen und eines Beethoven'schen oder Mozart'schen Menuetts zur vollen Anschauung gebracht hat, der ist über den Unter-

schied zwischen trochäischem und ionischem Rhythmus klar geworden.

Den trochäischen Rhythmus möge folgendes Beispiel aus Mozart's Figaro No. 3 in der Gestalt repräsentiren, wo er in vierfüßigen Reihen (Tetrapodieen) auftritt:

Will einst das Gräf - lein ein Tänz - chen wa - gen,

will einst das Gräf - lein ein Tänz - chen wa - gen.

Aus Gluck's Aulischer Iphigenia fügen wir den Text einer Partie hinzu, aus welchem man sich die Aufeinanderfolge der Reihen klar machen kann:

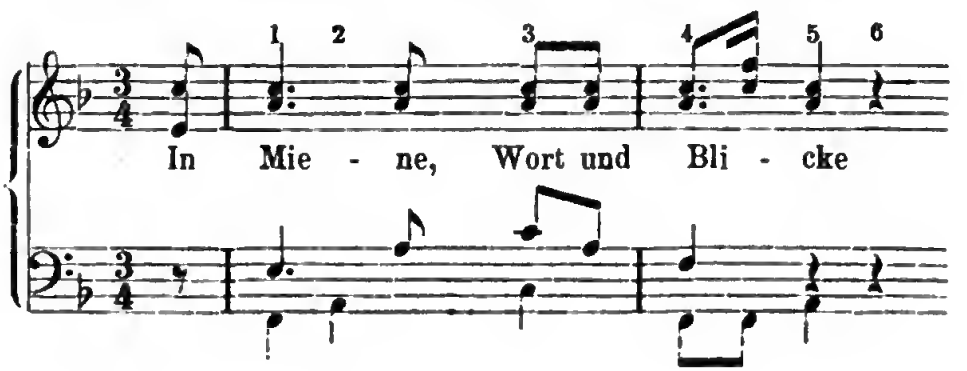
Nimmermehr hat Paris der Hirt
› auf dem Idagebirg,
als er gewählt ward von den Göttinnen
zum Richter ihres Streits,
› solche Reize gesehn (⏑ ⏑),
war auch sein trunk'ner Blick
› › › › in Entzücken verloren.

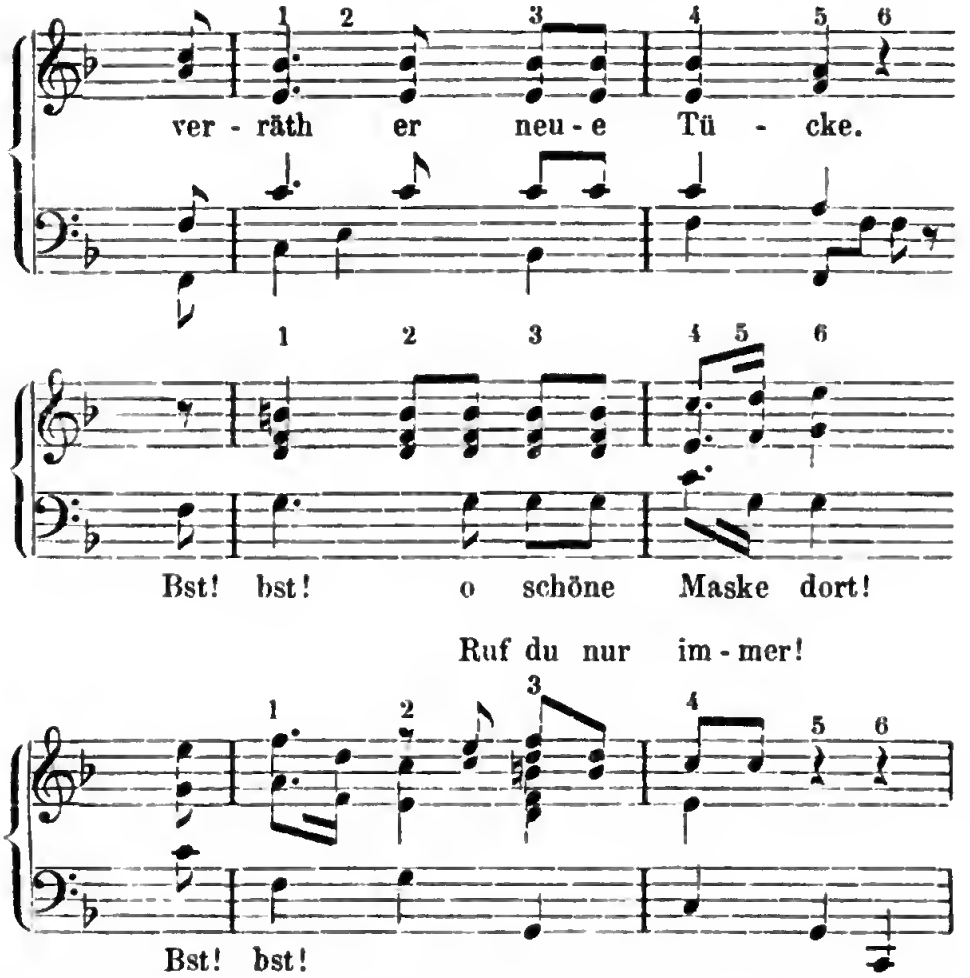
1. An edler hoher Majestät
gleicht sie der Gattin des hohen Zeus,
die in Demuth und Furcht der Olympus verehrt.
2. Und an Würde ist der sie gleich,
die sich mit Helm und Schild bewehret.
2. An entzückendem Lächeln ist Venus sie gleich;

ja sie vereint die Tugenden all'
jener Tochter des Gottes, der die Blitze entsendet,
der die Bli . . . . tze entsendet.
Wer vermag es von Hymens Hand
› diese Holde, die andere Thetis, zu fordern?
Ist's ein Sterblicher nur,
darf er den Wunsch sich gestehen?
› Achill allein
› wäre würdig des Lohnes,
› Achill allein
› wäre würdig des Lohnes.

Wer wird dem schönen Brautliede Gluck's nachsagen wollen, daß es einen recitativähnlichen Character habe, daß es des strengen Rhythmus entbehre? Man empfindet die bunte Mischung der Füße, der Tripodieen, Tetrapodieen, Pentapodieen nicht als etwas Fremdes, die Anmuth der Melodie Störendes. Ich wüßte keinen Componisten, welcher in dieser Kunst heterogene Reihen zu verbinden sich mit Gluck vergleichen könnte.

Welches andere Beispiel des ionischen Rhythmus dürfen wir hier vorführen, als das ehrwürdige Tanzmenuett des Don Juan, Finale des ersten Actes? Als rhythmische Zahlen empfehlen sich für die ionischen Reihen die von den Griechen sogenannten Chronoi rhythmopoiias idioi.





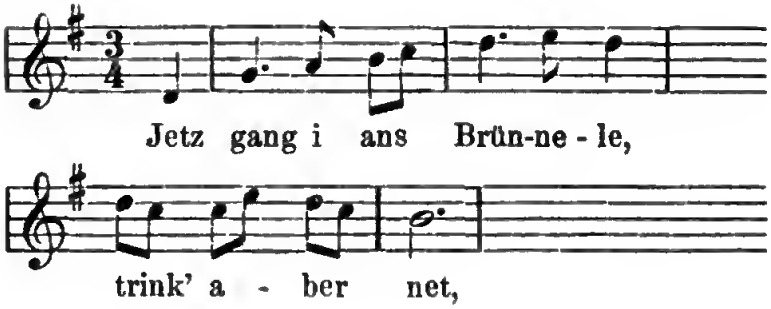
Dem Tanzmenuett aus Mozart's Don Juan lassen wir ein ionisches Volkslied aus E. Meyer's Sammlung Schwäbischer Volkslieder »Die drei Röslein« folgen:*)

*) Ueber die Verschiedenheit der rhythmischen Accentuirung im dreizeitigen und sechszeitigen ungeraden Versfuße vgl. Roßbach-Westphals griechische Metrik[3] I S. 254 ff. Noch nicht alle Lehrbücher der musikalischen Rhythmik reden von den zwei verschiedenen Arten des ungeraden Rhythmus. C. v. Jan in seiner Recension der Riemann'schen musikalischen Dynamik und Agogik 1884 (Allgemeine deutsche Musikzeitung 1886 S. 530) sagt: »Ein Rhythmus, wie der der Polka-Mazurka oder der alten Sarabande, welche wie der antike ionische Versfuß zwei fast gleich

Jetz gáng i áns Brúnnelé
trínk' áber nét;
da súch' i méin hérztáusígé Schátz
fínd' ihn ábér nét.

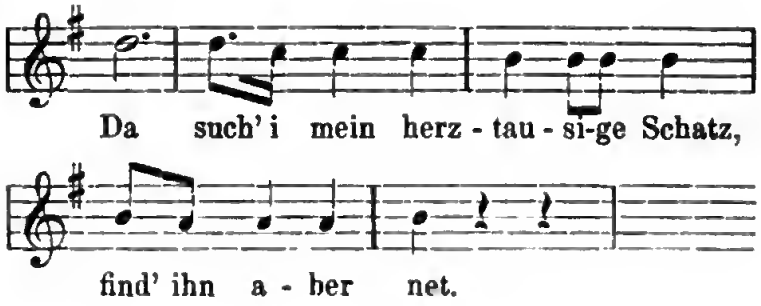
Da láß i méine Áeugelein
rúnd úm géhn,
da síeh-n-i méin hérztáusígé Schátz
béimen Ándre stéhn.

Und bei me-n Andre stehe sehn,
ach das thut weh!
Jetzt b'hüt di Gott, herztausiger Schatz,
di b'sieh-n-i nimme mehr!

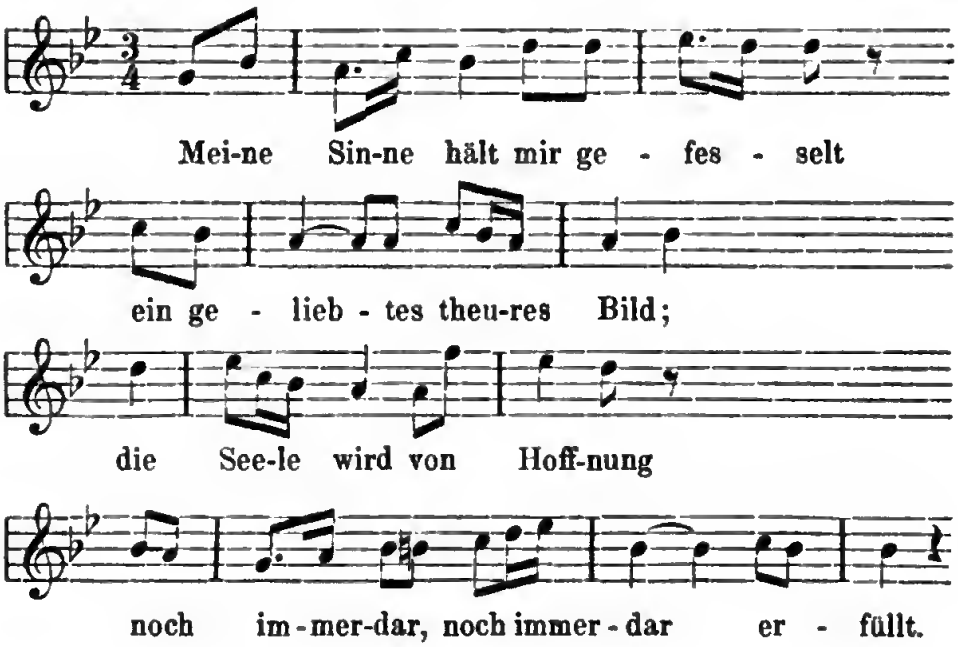


---

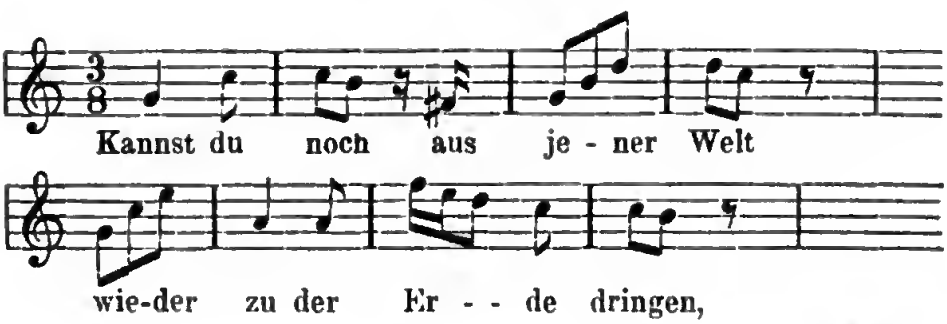
starke Icten neben einander haben, bedingt doch offenbar eine ganz andere Art des dreitheiligen Taktes als der gewöhnliche $^3/_4$-Takt, welcher höchstens einen Nebenaccent auf das dritte Viertel legt.« Ebendaselbst sagt C. v. Jan: »Auch in deutschen Liederbüchern lassen sich zwei Arten des Dreiviertel-Taktes unterscheiden, je nachdem das zweite Viertel einen den antiken Ionikern analogen Nebenaccent hat oder nicht. In dem von Silcher und Erk herausgegebenem Allgemeinen deutschen Commersbuche (Lahr 1861) haben etwa zwei Fünftel der im Dreiviertel-Takt stehenden Lieder den bezeichneten Nebenictus, z. B. »Gott grüß Dir Bruder Straubinger«, »der Mai ist gekommen«.

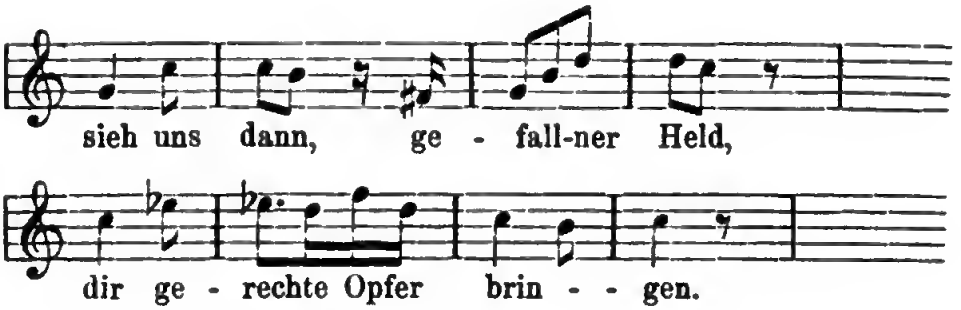


Es folge eine ionische Arie aus Gluck's Taurischer Iphigenie:



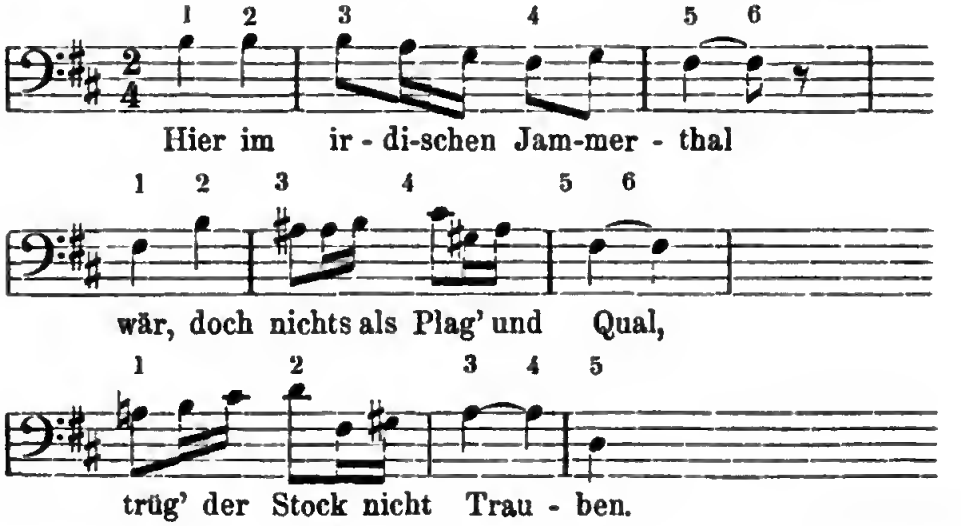
Noch ein anderes ionisches Beispiel aus Gluck's Taurischer Iphigenie:

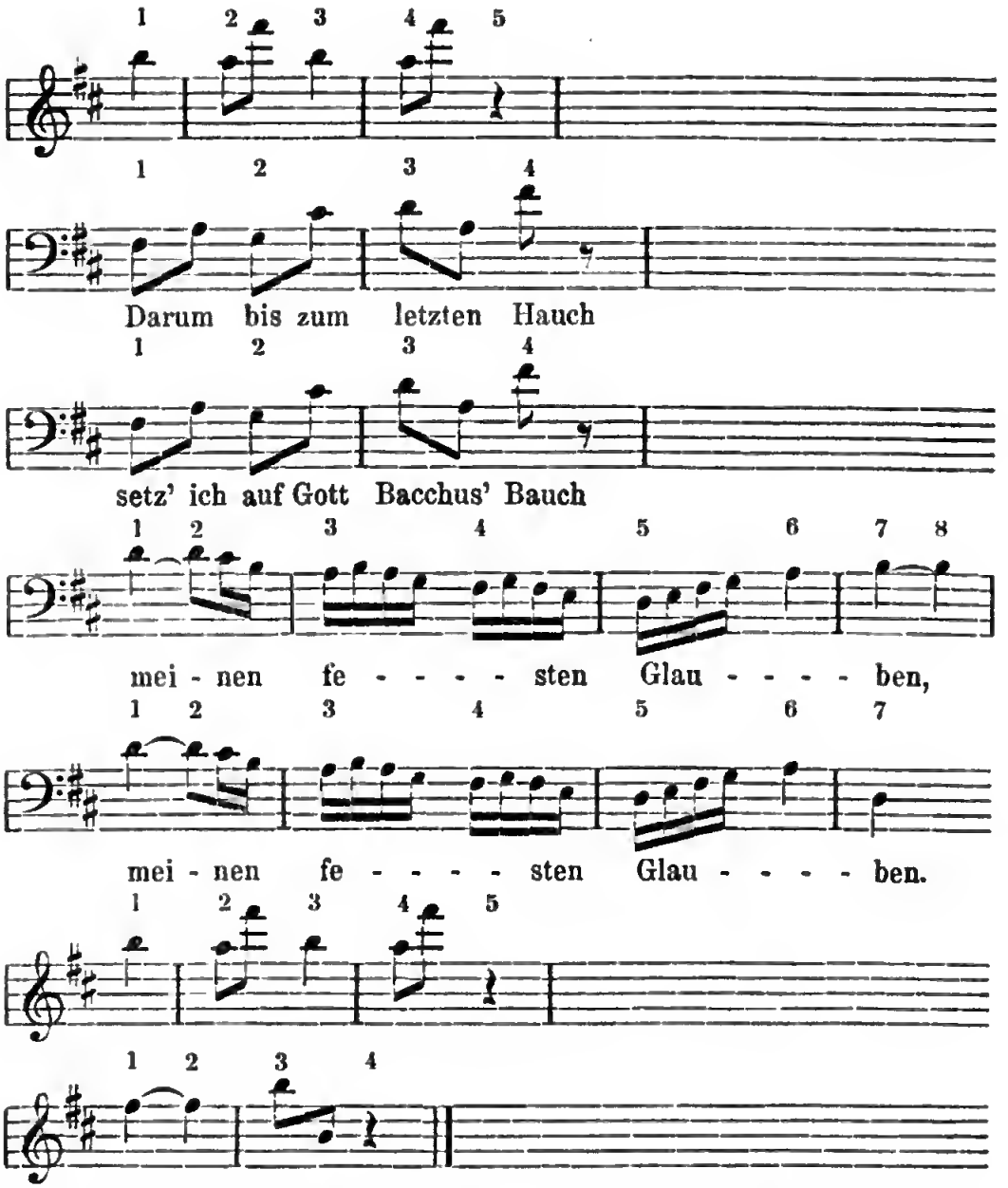




§ 77. Die überlangen rhythmischen Glieder.

Für die Musik des strengen Rhythmus befolgen unsere Componisten ohne es zu wissen die Gesetze, welche in der Rhythmik des Aristoxenos nach Maßgabe der Musik des klassischen Griechenthums über die Ausdehnung der rhythmischen Kola oder, wie Aristoxenos selber sagt, der zusammengesetzten Takte aufgestellt sind. Es gibt freilich auch bei uns eine Musik, welche nicht den strengen Rhythmus innehält, dies ist die im folgenden zu besprechende Recitativ-Musik. Dem modernen Componisten ist dasselbe rhythmische Gefühl wie dem Aristoxenos immanent, und er wird daher z. B. seine Kola nicht länger als bis zum sechsfüßigen ausdehnen. Es kommt selten genug vor, daß ein moderner Componist dieses Gesetz überschreitet. So verschmäht C. M. v. Webers Freischütz für das Casparlied (No. 4) auch das siebenfüßige und achtfüßige Kolon nicht.

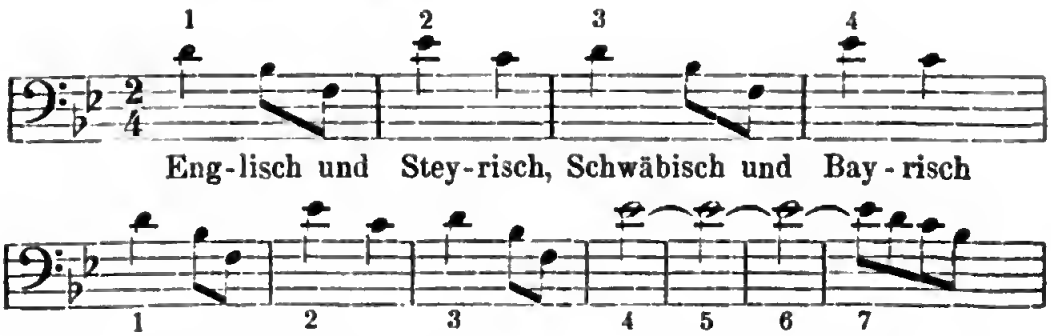




Zwei sechsfüßige, zwei fünffüßige, zwei vierfüßige, ein achtfüßiges, ein siebenfüßiges, ein fünf- und ein vierfüßiges Kolon sind im Casparliede zu einer Strophe vereint. Offenbar ist Weber darauf ausgegangen, das was Aristoxenos »continuirliche Rhythmopöie« nennt d. i. Verbindung gleicher rhythmischer Größen, von dem Liede durch Mischung heterogener Kola

fernzuhalten, um die ungezügelte Stimmung Caspars rhythmisch zu zeichnen. Die sonst aus dem streng rhythmischen Melos verbannten Kola hat der Componist, um die Wirkung des Regellosen zu steigern, absichtlich zugelassen; denn er konnte sie durch eine näher liegende Rhythmisirung der Textesworte leicht vermeiden. Wohl einem jeden wird das Casparlied als eine eigenartige Musik erscheinen. Die Eigenartigkeit wird nicht zum geringsten Theile durch die ungewöhnlichen Kolaumfänge bewirkt.

Am häufigsten kommt im Liede beim Coloraturgesange die Zulassung von überlangen Kola vor, wo, um einen Ausdruck des Aristoxenos zu gebrauchen, »gemischte Zeitgrößen«, in denen auf einer einzigen Sylbe mehrere Töne des Gesanges ausgehalten werden, zur Anwendung kommen. Außer den sieben- und achtfüßigen Kola unseres Casparliedes gehört hierher das siebenfüßige Kolon in Don Juans Champagnerlied:



§ 78. Die nicht streng rhythmische Musik, das Recitativ.

Der moderne Dichter schreibt nach Strophen und Versen, wobei ihn stets das rhythmische Gefühl in der Periodenbildung unterstützt. Macht daher der Componist ein Gedicht zum Texte einer Composition, so wird diese der

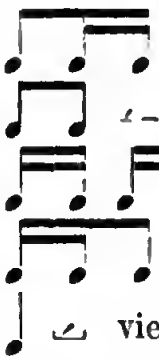
rhythmischen Periodenbildung stets Rechnung tragen. Die Art und Weise, wie er in der Vocalmusik (dem gesungenen Gedichte) zu periodisiren sucht, wird musikalische Kola schaffen, deren jedes entweder als periodischer Vordersatz oder als periodischer Nachsatz funktionirt. Aber beim Melodisiren von Prosasätzen (Bibelversen), tritt, wenn er auch hier periodische Vorder- und Nachsätze bilden wollte, die ungleiche Ausdehnung der Sätze dem Componisten hindernd entgegen. Im Vorbeigehen sei hier bemerkt, daß bloß der lyrische Dichter in periodischer Gliederung zu schreiben gewohnt ist, der dramatische Dichter nur da, wo er dem Dialoge lyrische Partieen einmischt. Daher gaben die den älteren Meistern (Gluck, Mozart, Beethoven, Weber) vorliegenden Operntexte häufiger zu musikalischer Periodenbildung Veranlassung, als die musikalischen Dramen Richard Wagners. Von den älteren Opern finden sich unperiodische Bildungen am häufigsten bei Gluck.

Die Melodisirung eines Bibelverses gehört in die musikalische Form des Recitativs. Es kommen zwar auch Recitative in gebundener Rede vor. Aber das Recitativ mit prosaischem Worttexte ist das häufigste. Die größte Meisterschaft darin besitzt J. S. Bach in seiner geistlichen Passionsmusik, vor allem in der Matthäus-Passion d. i. der melodisirten Leidensgeschichte Christi unter Zugrundelegung der Bibelverse des Matthäus-Evangeliums c. 26 ff.

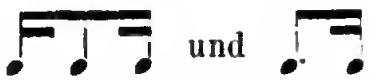
Der Rhythmus fehlt den melodisirten Bibelversen nicht. Das musikalische Recitativ hat Hebungen und Senkungen, hat musikalische Versfüße und musikalische Kola, aber die Kola sind nicht zu Perioden vereint, haben nicht die Function periodischer Vorder- und Nachsätze. Daher ist der Rhythmus des Recitativs kein vollkommener Rhythmus. Der griechischen Musik war das christlich-moderne Reci-

tativ unbekannt. Daher kommen in dem letzteren auch solche Kola vor, welche die von Aristoxenos für die Ausdehnung der griechischen Kola gegebenen Bestimmungen überschreiten. Nach Aristoxenos giebt es in der griechischen Musik keine längeren als sechsfüßige Kola. Das moderne Recitativ aber hat auch überlange, siebenfüßige, achtfüßige, ja noch ausgedehntere Kola aufzuweisen.

Bach's Recitative, nicht minder auch die der übrigen Componisten, beschränken sich meist auf den daktylischen Rhythmus. Nur selten kommt bei Bach ein Recitativ im ungeraden Versfuß vor (z. B. Matth.-Passion S. 43 des vollständigen Klavierauszugs von Jul. Stern, Leipzig, E. F. Peters. »Trinket Alle daraus, das ist das Blut des neuen Testamentes«.) Der Daktylus des Bach'schen Recitativs erscheint stets in der Sechzehntel-Schreibung des Chronos protos. Bach behandelt hier den vierzeitigen (daktylischen) Versfuß fast in griechischer Einfachheit. Der Chronos protos wird niemals in zerfällt. Die rhythmischen Schemata des vierzeitigen Versfußes sind im Recitative:



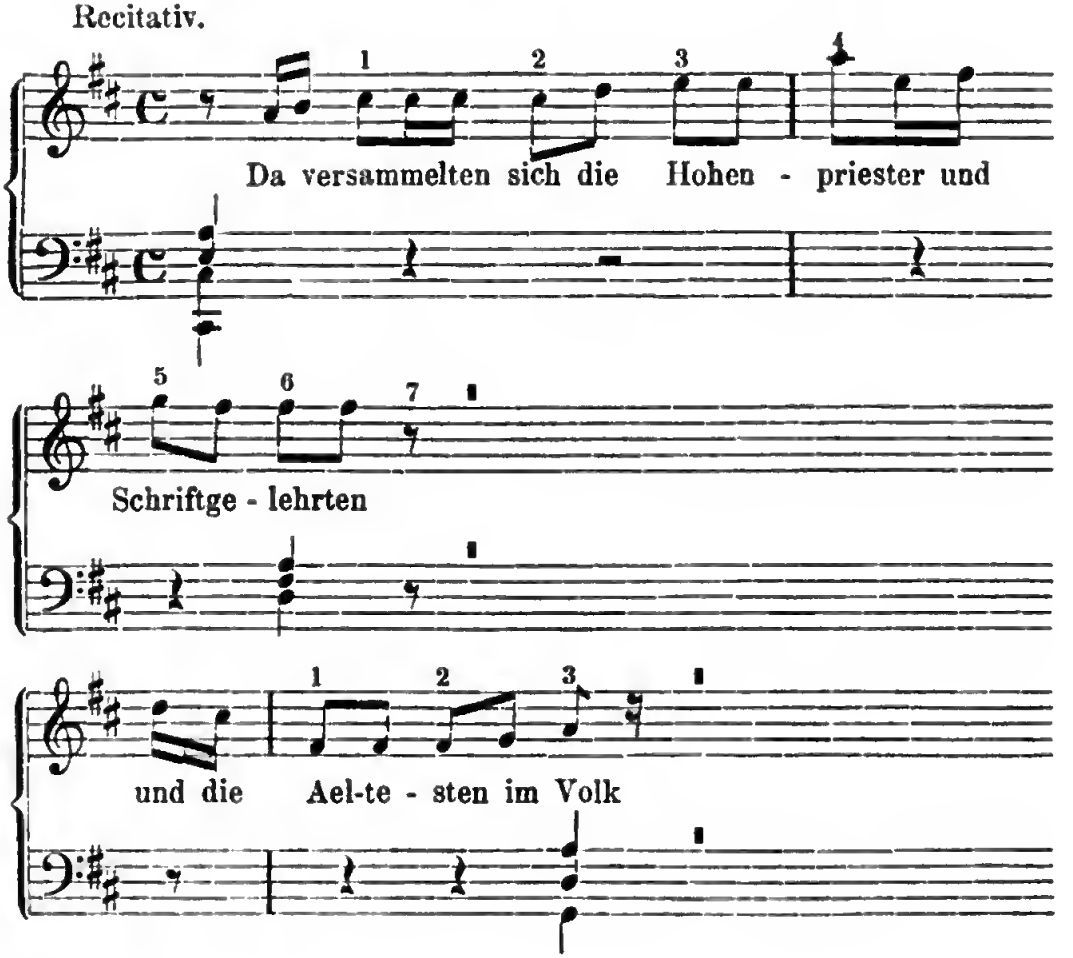
Von nicht-griechischen Schemata des vierzeitigen Fußes hat das Bachsche Recitativ (selten genug!) nur Formen zugelassen wie:

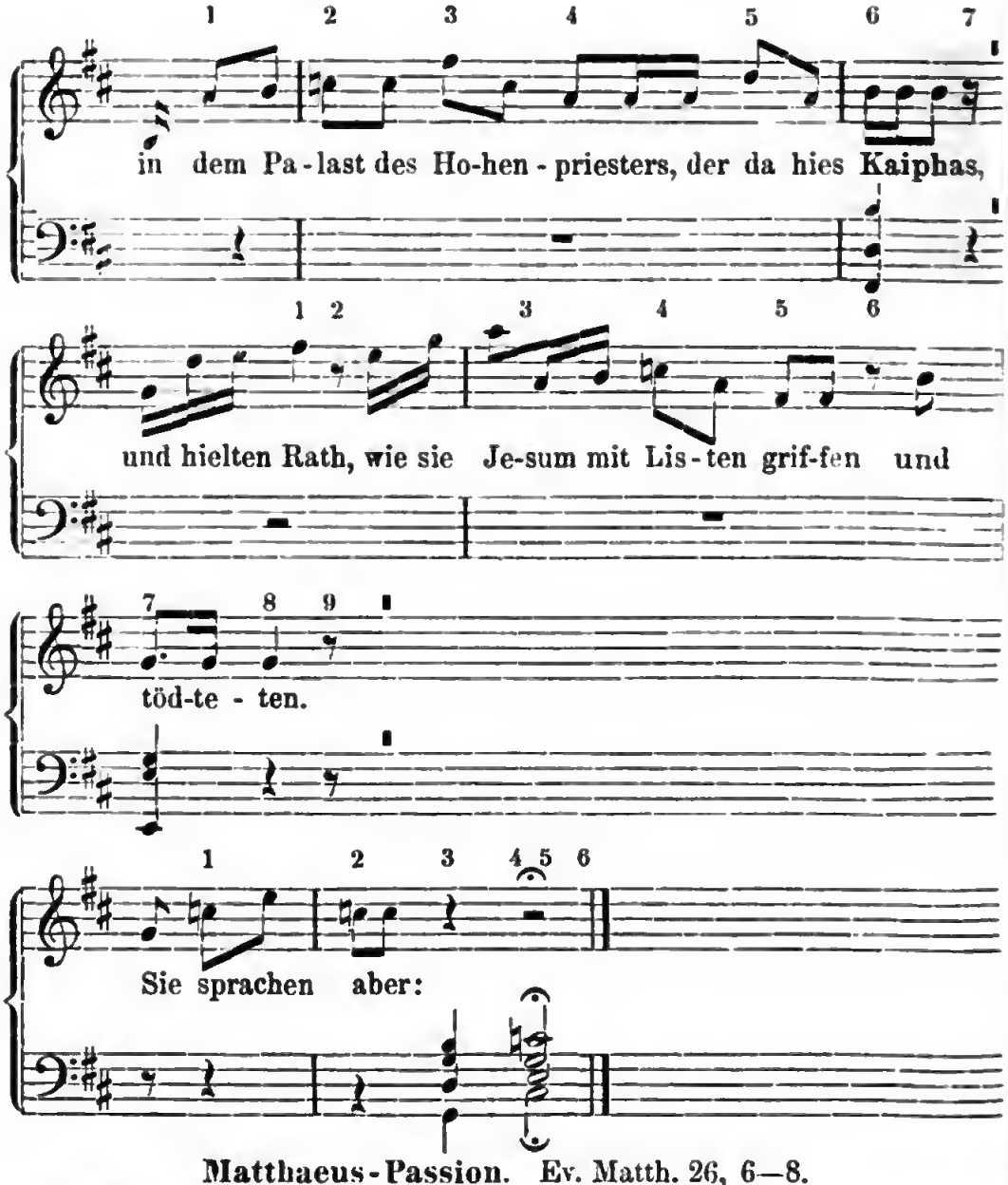


Die melodisirten Bibelverse müssen natürlich je nach dem Worttexte bald mit dem starken, bald mit dem schwachen Takttheile des vierzeitigen Versfußes anlauten. Im letzteren Falle hat der Daktylus einen Auftakt, d. h. er ist zum Anapäst geworden. Somit ist der Rhythmus des Bachschen Recitativs ein daktylisch-anapästischer. In den folgenden Recitativ-Beispielen ist für ein jedes Kolon die Zahl der Versfüße durch Ziffern, welche stets über die Hebung gesetzt sind, angegeben.

Matthaeus-Passion. Ev. Matth. 26, 3. 4.

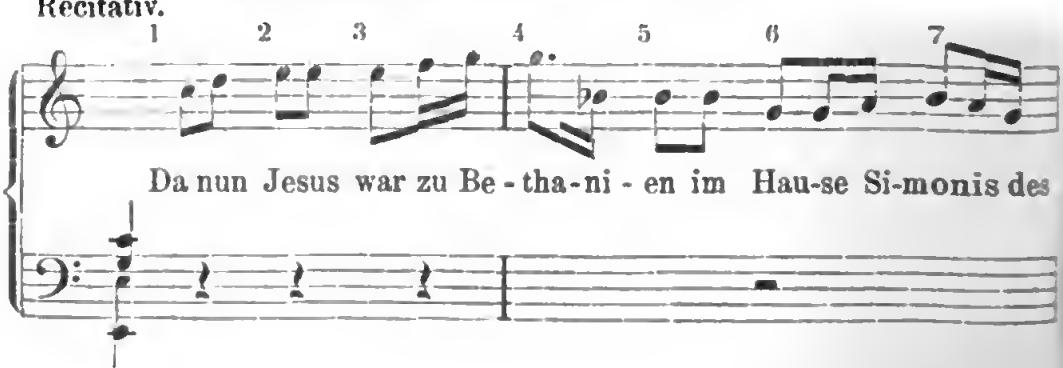
Recitativ.

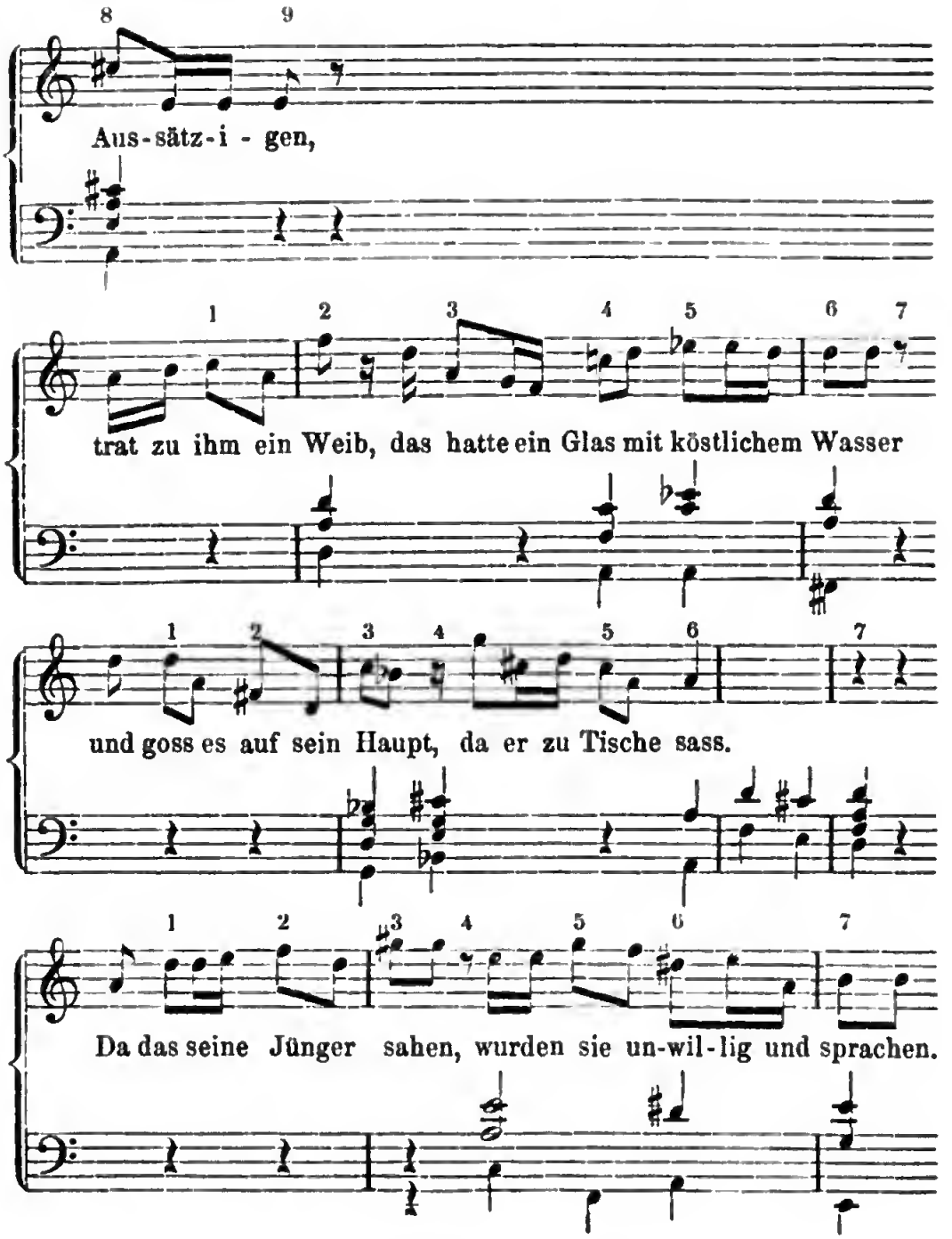




Matthaeus-Passion. Ev. Matth. 26, 6—8.

Recitativ.





Aus den Bibelversen Matth. 26, 6—8 hat Bach ein Recitativ von vier Kola gebildet, denen er einen einfüßigen Vortakt der Instrumentalmusik voranschickt.

Das erste Kolon ist neunfüßig.

Das zweite Kolon ist siebenfüßig mit einer Gesangespause an Stelle des siebenten Versfußes.

Das dritte Kolon ist siebenfüßig, ebenfalls mit einer Gesangespause des letzten Versfußes.

Das vierte Kolon ist siebenfüßig: der siebente Versfuß ist der Uebergang zu der auf das Recitativ folgenden Partie:

	1	2	3	4	5	6	7	8	9
1.	⏑ –	– –	– ⏑⏑	– ⏑⏑	– –	– ⏑⏑	– ⏑⏑	– ⏑⏑	–
	1	2	3	4	5	6	7		
2. ⏑⏑	⏑ –	⏑ ^ ⏑	– ⏑⏑	– –	– ⏑⏑	– –	^		
	1	2	3	4	5	6	7		
3. –	⏑ –	– –	– –	^ ⏑⏑⏑	– –	⏑	^		
	1	2	3	4	5	6	7		
4. –	⏑⏑⏑	– –	– –	^ ⏑⏑	– –	– ⏑⏑	– –		

Die meisten Recitative der Matthäus-Passion fangen wie Matth. 26, 3 und Matth. 26, 6 mit einem instrumentalen Vortakte vom Umfange eines Versfußes an, während der Gesang noch schweigt. Es ist dies einer der seltenen Fälle vom Vorkommen eines einfüßigen Kolons; denn mit dem darauf folgenden ersten Kolon des Recitativgesanges steht der instrumentale Vortakt in keinem rhythmischen Zusammenhange. Es ist gleichsam eine dem Vortrage des Bibelwortes vorausgehende Instrumentaleinleitung allereinfachster Art, welche die Bedeutung hat, die Zuhörer zur andachtsvollen Aufmerksamkeit aufzufordern, die Bedeutung eines »Hört« oder »Seid stille!« Vgl. darüber des Verfassers Aufsatz im Leipziger musikalischen Wochenblatt 1882 »Der C-Takt der Bach'schen Instrumentalfuge des wohltemperirten Claviers«.

Siebentes Capitel.

Die quantitirenden Verse der mohamedanischen Araber und Iranier.

§ 79. Griechische Bildung bei den westlichen Orientalen.

Nicht bloß die Poesie der Römer hat in der auf den Saturnius folgenden Periode die quantitirenden Metra der Hellenen adoptirt; den gleichen Einfluß wie auf Italien hat die griechische Metrik auch auf den Orient gewonnen. Dies wird sich als sichere Thatsache herausstellen, wenn wir die uns vorliegende persische Poesie seit dem zehnten Jahrhunderte mit der Metrik der Griechen vergleichen, und auch die Brücke, welche die griechischen Metra zu den Persern übertrug, wird nicht allzuschwer zu finden sein.

Mit der Hellenisirung unter den Diadochen Alexanders ist auch die musische Kunst der Griechen in den Orient eingeführt worden. Es steht fest, daß am Parthischen Hofe griechische Tragödieen mit griechischer Musik von griechischen Sängern gegeben wurden (Plutarch Crassus 33). Auch die Nachfolger der Arsaciden, die Sassaniden, ließen in gleicher Weise der musischen Kunst der Griechen ihre Pflege zu Theil werden und, als später die ersten Khalifen von dem Hofe der neupersischen Herrscher ihre Musiker und Sänger erhielten, da waren diese zugleich die Verbreiter griechischer Musik, die bis dahin seit der Zeit der

macedonischen Occupation im Orient sich forterhalten hatte. Den Beweis dafür giebt das arabische Notensystem. Mit seinen sogenannten Dritteltönen ist es nichts anderes als die Umschreibung des griechischen Notenalphabets in arabische Buchstaben, in der Weise, daß jeder Gruppe des altgriechischen Instrumentalnoten-Alphabets aus *γράμμα ὀρθόν*, *ἀνεστραμμένον* und *ἀπεστραμμένον* bestehend, vom tiefen G an aufwärts eine Trias arabischer Buchstaben vom Anfang des Alphabets an entspricht.*) Wurde in dieser Weise die Theorie der griechischen Musik im Orient einheimisch, so wird man sich nicht wundern dürfen, bei den Arabern und den Sassaniden auch in der heimischen Poesie die Gesetze der griechischen Metrik und Rhythmik praktisch verwendet zu finden. Der Araber Alfarabî hatte z. B. den griechischen Aristeides ins Arabische übertragen, eine Uebersetzung, aus der wir solche Stellen des griechischen Originals, wo dasselbe uns nicht mehr oder unrichtig vorliegt, restituiren können. Aristeides kann auf diese Weise aus dem Arabischen des Alfarabî vervollständigt werden. Die alte hellenische Litteratur drang auch bezüglich anderer Schriftsteller in Uebersetzungen zu den Arabern. Insonderheit muß ein dem Hephaistionischen Encheiridion ähnliches Lehrbuch über die Metra von einem arabischen Gelehrten übersetzt und für seine Landsleute bearbeitet worden sein.

§ 80. Die griechischen Metra bei den Arabern.

Die merkwürdigste Erscheinung in den aus dem Griechenthum von den Arabern aufgenommenen Metra erklärt sich aus der Stelle des Aristeides, worin dieser von den

*) Vgl. Westphal, Griech. Metrik² I. S. 329.

mit der Senkung beginnenden Rhythmen sagt, sie hätten größere Ruhe, von den mit der Hebung beginnenden, sie erregten in der Seele des Zuhörenden eine größere Bewegung und Erregung. Es ist, als ob dieser bei dem griechischen Berichterstatter uns überkommene Unterschied zwischen den thetisch und anakrusisch beginnenden Rhythmen, uns auch für die Eigenthümlichkeit der arabischen Versification vollen Aufschluß gäbe, daß dieselbe sich nur in den anakrusischen Rhythmen bewegt. Man hat es für etwas der indischen Vedenmetrik besonderes angesehen, daß in ihr kein anderes Metrum als das iambische vertreten ist. Doch scheint es ein allgemeiner Zug des Orients zu sein, daß derselbe sich stets den mit einem Auftakte anhebenden Metren zuwendet. Der Araber wählt für seine Dichtungen stets nur die anakrusischen Metra. Dies waren die einzigen, die dem Naturell des Volkes, der Beweglichkeit und Erregtheit des arabischen Charakters entsprachen. Der arabische Dichter wählt griechische Jamben, die Trochäen läßt er bei Seite; ebenso bildet er anapästische Verse, aber keine daktylischen; von den Ionici wählt er bloß Ionici a minore, in Ionici a maiore schreibt er nicht. Auch bei ihm sehen wir jene Eigenthümlichkeit des Veda-Inders, daß bloß die mit der Anakrusis anhebenden Rhythmen dem Character seines Volkes zusagen.

So ergiebt sich die eigenthümliche Auswahl, welche die den griechischen Metren sich zuwendenden arabischen Dichter unter den Gattungen der durch die Gelehrten dem Volke mundgerecht gemachten griechischen Metra getroffen haben. Von den vierzeitigen Metren der Griechen haben sie allein die Anapäste als für die Beanlagung des arabischen Volkes passend aufgenommen. Ebenso von den dreifüßigen bloß die Jamben; denn obwohl auch trochäische

Verse bei den arabischen Dichtern vorkommen, so sind diese doch nichts anderes als eine Vertauschung des Ionicus a minore mit dem gleichgroßen Ditrochäus. Ueberhaupt ist das Princip der Vertauschung der Versfüße bei den Arabern sehr ausgebildet und vielfach wird hier von ihnen über das, was die griechischen Theoretiker als Regel hinstellen, hinausgegangen. Den Diiambus ⏑–⏑– vertauscht man nicht bloß mit dem dritten Epitrit ––⏑–, sondern man löst auch die anlautende erste Länge desselben zur Doppelkürze auf: ⏑⏑⏑⏑–, und zwar so häufig, daß darin eine besondere Nüancirung der bei den Arabern nachgebildeten Jamben der Griechen erblickt werden muß. Ferner wird dem Diiambus ⏑–⏑– auch der Choriambus –⏑⏑– substituirt, wozu zwar auch die griechische Metrik eine Analogie darbietet, nur ist bei den Arabern das, was bei den Griechen eine erlaubte Vertauschung ist, bei den arabischen Dichtern eine durchaus gewöhnliche Erscheinung geworden. Wunderlicher noch nimmt es sich aus, wenn die Araber auch die zweite Länge des den Diiambus vertretenden ersten Epitrit zur Doppelkürze auflösen: ⏑–⏑⏑–. Wenn solche Verse continuirlich wiederholt werden, scheint das mit griechischen Jamben ganz und gar nichts mehr zu thun zu haben. — Ein anderes Vertauschungsgesetz, welches sich die arabischen Theoretiker den Griechen gegenüber gebildet haben, ist dieses, daß eine jede erste Anlautssylbe willkürlich eine Kürze oder eine Länge sein darf. So wird dem Anapäst nicht bloß der Spondeus, sondern auch der Creticus substituirt: ⏑⏑– wechselt mit ––, aber auch mit –⏑–. Der mit dem Diiambus wechselnde Choriambus auch mit dem Versfuße ⏑⏑⏑–: ⏑⏑⏑–. Daß der Ionicus a minore hiernach auch mit dem zweiten Epitrit vertauscht wird: ⏑⏑–– und –⏑––, versteht sich von selbst. Am seltsamsten be-

rührt uns in der griechisch-arabischen Metrik die von den Arabern dem antispastischen Metrum angewiesene Stellung. Wer z. B. die Metrik aus dem Hephaistioneischen Encheiridion (und ein ähnliches Buch über griechische Metrik mußte es sein, welches den arabischen Gelehrten vorlag), ohne von griechischer Rhythmik Kunde zu haben, erlernt, der kann leicht zu der Ansicht kommen, als sei das antispastische Metrum ein dem ionischen völlig coordinirtes. Mußte doch bei uns erst Gottfried Hermann die Entdeckung machen, daß die Griechen zu den antispastischen Versen vieles gerechnet hätten, was nicht zu den Antispasten gehört, und erst August Boeckh erkannte, daß fast Alles, was die Griechen als Antispastika bezeichneten, unter die Logaöden und ähnliche Bildungen gerechnet werden müßte. Wie sollte da nicht ein arabischer Grammatiker aus der ihm vorliegenden griechischen Metrik zu der Meinung kommen, daß die Griechen in ihrem antispastischen Metrum wirklich ein dem choriambischen und ionischen gleichberechtigtes Maß gehabt hätten? So nahm man denn auf Treue und Glauben an, daß die Griechen auch ein antispastisches Metrum besessen hätten, ein Metrum, in welchem die griechischen Dichter sich so gut wie in Ionici, Choriamben und Anapästen bewegten. Wer wußte denn, daß das antispastische Metrum erst durch Heliodor zu einem *μέτρον πρωτότυπον* — sagen wir aus bloßer Bequemlichkeit erhoben worden sei —, daß aber in Wirklichkeit die griechische Rhythmik und die griechischen Dichter ein antispastisches Rhythmengeschlecht gar nicht kannten? So war die Irrung sehr leicht, auch für die griechische Poesie das Vorhandensein eines antispastischen Metrums anzunehmen. Die Antispasten spielen nun in der arabischen Metrik neben den übrigen Maßen eine große Rolle. Die arabischen Theo-

retiker statuiren für die griechisch-arabische Metrik einen Versfuß ⏑ – – ⏑, aus welchem in continuirlicher Fortsetzung antispastische Metra gebildet werden. So darf man sich auch nicht wundern, daß sie ein tribrachisches Metrum annahmen, obwohl Hephaistion von einem solchen schweigt. Was sollen wir darunter verstehen? Sie lehren, der Tribrachys könne mit dem Bakchius vertauscht werden (⏑ – ⏑ mit ⏑ – –), und namentlich im Auslaute des tribrachischen Metrums müsse der Bakchius rein hervortreten. Da kann man doch schwerlich eine andere Erklärung finden, als daß mit dem tribrachischen Metrum das bakcheische gemeint ist. Hiermit hätten wir die Zahl der arabischen Metra durchmustert.

Man unterscheidet im Ganzen 16 Metra, deren jedem ein besonderer Name beigelegt wird. Auch noch ein siebzehntes Metrum wird angenommen, dem jedoch kein besonderer Name zuertheilt ist. Wir klassificiren im Folgenden die arabisch-griechischen Metra nach den verschiedenen Hauptklassen, in welche sie im Griechischen zerfallen würden, als Jamben, Anapäste, Antispaste, Ionici, Amphibrachen.

Jamben:

Alraǧazu ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
× ⏑ ⏑ – × ⏑ ⏑ – × ⏑ ⏑ –
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – –

Alsarīyu ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – – ⏑ –
× ⏑ ⏑ – × ⏑ ⏑ –

Anapäste:

Almutadāriku ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –

Jambisch-anapästisch:

Alkāmilu ⏑̲–⏑– ⏑̲–⏑– ⏑̲–⏑–
⏑̲–⏑– ⏑̲–⏑–
⏑̲–⏑– ⏑̲–⏑– ⏑̲–⏑–
⏑̲–⏑– ⏑̲–⏑–

Albasītu, Lieblingsmetrum bei den älteren Dichtern, aus den Füßen ⏑–⏑– und ⏑⏑– gebildet. Vertauscht wird ⏑–⏑– mit ––⏑–, gelegentlich mit –⏑⏑– oder ⏑⏑⏑–, obwohl diese Veränderungen sehr selten an der zweiten Stelle vorkommen; ⏑⏑– wird an erster Stelle in –⏑– verändert, bleibt aber an zweiter Stelle entweder unverändert oder wird ––:

⏓–⏑– ⏑⏑– ⏓–⏑– ⏑⏑– | ⏓–⏑– ⏑⏑– ⏓–⏑– ⏑⏑–
⏑̲⏑⏑– ⏑̲⏑⏑–

Oder in der Form des Trimeters, in welcher er akatalektisch oder, und dies ist das häufigere, katalektisch sein kann:

⏓–⏑– ⏑⏑– ⏓–⏑– | ⏓–⏑– ⏑⏑– ⏓–⏑–
⏑̲⏑⏑– ⏑̲⏑⏑–
⏓–⏑– –⏑– ⏑–⏑– | ⏓–⏑– –⏑– ⏓–⏑–
oder ⏓–⏑– –⏑– ⏑–– | ⏓–⏑– –⏑– ⏑––
⏑̲⏑⏑– ⏑̲⏑⏑–

Almuktadabu, sehr seltenes Metrum:

⏑⏑– ⏑– ⏑⏑– | ⏑⏑– ⏑– ⏑⏑–
⏑–– ⏑– ⏑⏑– | ⏑–– ⏑– ⏑⏑–

Antispastisch:

Alhazaǧu ⏑––⏓ ⏑––⏓ | ⏑––⏓ ⏑–––
⏑––⏓ ⏑––⏓ | ⏑––⏓ ⏑––

Ionici a minore:

Alramalu ⏓⏑–– ⏓⏑–– | ⏓⏑–– ⏓⏑––
⏓⏑–
⏓⏑–– ⏓⏑–– ⏓⏑–– | ⏓⏑–– ⏓⏑–– ⏓⏑––
–⏑–– –⏑–– –⏑– | –⏑–– –⏑–⏑ –⏑–

Almadīdu ⏑⏑_ _ ⏑⏑_ ⏑⏑_ _ | ⏑⏑_ _ ⏑⏑_ ⏑⏑_ _
bisweilen ⏑⏑_ _ ⏑⏑_ ⏑⏑_ _ | ⏑⏑_ _ ⏑⏑_ ⏑⏑_
⏑⏑_ _
auch ⏑⏑_ _ ⏑⏑_ ⏑⏑_ | ⏑⏑_ _ ⏑⏑_ ⏑⏑_ _

Eine viel seltenere Species ist:

⏑⏑_ _ ⏑⏑_ ⏑⏑_ _ ⏑⏑_ | ⏑⏑_ _ ⏑⏑_ ⏑⏑_ _ ⏑⏑_

Alchafifu ⏑⏑_ _ ⏑_⏑_ | ⏑⏑_ _ ⏑_⏑_
⏑_ _

Auch noch eine andere trimetrische Form kommt vor:

⏑⏑_ _ ⏑_⏑_ ⏑⏑_ _ | ⏑⏑_ _ ⏑_⏑_ ⏑⏑_ _
_ _ _
⏑⏑_ _ ⏑_⏑_ ⏑⏑_ _ | ⏑⏑_ _ ⏑_⏑_ ⏑⏑_
⏑⏑_ _

Almuğtaththu ⏑_⏑_ ⏑⏑_ _ | ⏑_⏑_ ⏑⏑_ _
_ _ _

Amphibrachen:

Almutaḳāribu ⏑_⏑ ⏑_⏑ ⏑_⏑ ⏑_⏑ | ⏑_⏑ ⏑_⏑ ⏑_⏑ ⏑_ _
⏑_
⏑_⏑ ⏑_⏑ ⏑_⏑ ⏑_⏑ | ⏑_⏑ ⏑_⏑ ⏑_⏑ ⏑_

Eine seltenere Form hat zum letzten Fuße des zweiten Hemistichiums eine einfache Länge, der vorausgehende Fuß muß dann ⏑_ _ sein:

⏑_⏑ ⏑_⏑ ⏑_⏑ ⏑_⏑ | ⏑_⏑ ⏑_⏑ ⏑_ _ _
⏑_

Altawilu ist eines der elegantesten, wie gewöhnlichsten arabischen Metra, gebildet aus den Füßen ⏑_⏑ und ⏑_⏑_; für den ersten Fuß kann ⏑_ _, für den zweiten ⏑_ _ _ substituirt werden, der letztere an der ersten Stelle jedes Halbverses, dann gewöhnlich in der Form ⏑_⏑_:

⏑_⏑ ⏑_⏑_ ⏑_⏑ ⏑_⏑_ | ⏑_⏑ ⏑_⏑_ ⏑_⏑ ⏑_⏑_
⏑_⏑ ⏑_⏑_ ⏑_⏑ ⏑_⏑_ | ⏑_⏑ ⏑_⏑_ ⏑_⏑ ⏑_ _

Im akatalektischen Verse ist der letzte Fuß ⏑ – – –:

⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – – | ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – – –

Almuḍariyu, eines der seltensten Metra. Jeder Halbvers besteht aus ⏑ – ⏑ und ⏑ – ⏑ – mit einer angefügten Länge: ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – – | ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – –.

§ 81. Die griechischen Metra bei den Iraniern.

Sodann sind die mohamedanischen Iranier des Mittelalters und der Neuzeit die Repräsentanten einer zugleich quantitirenden und reimenden Poesie, von Firdosi und Hâfiz an bis auf unsere Tage. In der Geschichte der poetischen Form nimmt dieselbe eine besonders wichtige Stelle ein. Von dem Wohllaut der an tönenden Vocalen so reichen und zugleich auch mit energischer Consonantenfülle ausgestatteten neuiranischen Sprache begünstigt (auch heutzutage scheint kurzes *i* und *a* hauptsächlich nur in den westlichen Dialekten zum klanglosen *e* verflüchtigt zu werden), übertrifft die persische Poesie an stolzer Pracht der äußeren Form wohl alle Poesieen des Mittelalters und der neueren Zeit. Die Wahrung der Prosodie ist außerordentlich genau. Hier ist es nun von Interesse, gegenüber der quantitirenden Poesie der Griechen, Römer und Inder, die im allgemeinen in der Art und Weise das sprachliche Rhythmizomenon dem Rhythmus zu unterwerfen genau demselben Princip folgen, einen wesentlich anderen Standpunkt anzutreffen. Die griechischen Theoretiker lehren, daß zum Aussprechen eines Vocales mit folgendem Consonanten eine längere Zeit gehöre als zum Aussprechen eines solchen Vocales, auf den kein Consonant folgt. Dies ist eine völlig richtige Thatsache; deshalb machen zwei folgende Consonanten mit wenig Ausnahmen den kurzen Vocal zur rhythmischen Länge, wie umgekehrt langer Vocal vor unmittelbar

folgendem Vocale dem griechischen und lateinischen Dichter vielfach als rhythmische Kürze gilt. Dem persischen Dichter aber ist schon ein einfacher die Silbe schließender Consonant ausreichend, um den vorausgehenden kurzen Vocal als Länge zu gebrauchen. Wo der persische Dichter im Inlaut der rhythmischen Reihe mit Wörtern zu operiren hat, die auf einen kurzen Vocal und zwei Consonanten auslauten, da nimmt er geradezu, wenn das folgende Wort consonantisch beginnt, einen in der Prosa nicht vorkommenden euphonischen Hülfsvocal an, ein tonloses kurzes *e*, welches für den Vers den Zeitbetrag einer vollen kurzen Silbe hat. Dasselbe geschieht in gleichem Falle bei Wörtern, welche auf langen Vocal und einfachen Consonanten ausgehen; nur langer Vocal mit folgendem dentalen Nasal macht das euphonische *e* nicht nothwendig.

– ⏑ ⏑ – – | – ⏑ ⏑ – ⏑ –

Îrân kunâm-i schêrân | kharschîdĕ schâh-i Îrân;
zân astĕ schêr o kharschîd | nakschî dirafsch-i Dârâ.

Des Löwen Schlucht ist Iran | und Irans Schah die Sonne;
Drum schmücken Leu und Sonne | die Fahne des Darius.

Die Wörter kharschîd (= *sol*) und ast (= *est*) bedürfen vor folgendem Consonanten eines euphonischen ĕ, daher kharschîdĕ, astĕ (das letztere wird dadurch wieder zweisilbig wie altpersisches und altindisches asti, griechisches ἐστί). Es ist die persische Poesie, wie wir sehen, ein merkwürdiges Beispiel, wie der ῥυθμοποιός die Sprache bereichert. Will uns ein solches Faktum aber unerklärlich erscheinen, so bleibt uns nichts anderes übrig als die Annahme, daß jener bis jetzt als euphonischer Zusatz aufgefaßte Vocal, der in einer früheren Sprachperiode in der That in allen jenen

Wörtern, die hier in Frage kommen, gestanden hat, auch etwa zur Zeit des Firdosi noch nicht völlig verschwunden gewesen wäre. Dann hätte die Poesie ein werthvolles altes Sprachelement, welches in der Prosa untergegangen, gerettet, was für die Sprachgeschichte nicht minder interessant sein würde, als die zuerst gegebene Auffassung für die Geschichte der Rhythmopöie. Die französische Poesie würde in der Wahrung des in der Prosa stummen *e* ein Analogon darbieten.

Der Reim der neupersischen Metrik steht mit der Strophenbildung in genauestem Zusammenhange. Die allgemeine Grundform der Strophenbildung ist die distichische: je zwei Perioden (Verse) von gleichem metrischen Schema schließen sich durch Einheit des Gedankeninhaltes zusammen, und fast überall besteht auf's genaueste gewahrte Interpunction wie in den Çlōka-Dichtungen der Inder. In Beziehung auf den Reim besteht ein Unterschied zwischen den epischen und lyrischen Strophen. Die beiden Verse der epischen Strophe schließen mit demselben Reime, ähnlich wie in der modernen abendländischen Poesie: a a | b b | c c | d d u. s. w. Für ein lyrisches Gedicht aber herrscht das Gesetz, daß jeder Schlußvers sämmtlicher Strophen auf denselben Reim auslautet; die Anfangsverse der Strophen haben freien (nicht reimenden) Ausgang mit der einzigen Ausnahme, daß der erste Vers der ersten Strophen den Reimausgang der Schlußverse der Strophen theilt: a a | b a | c a u. s. w. (sogenannte Gaselen-Form).

Von ungemeinem Interesse für die griechische Metrik sind nun insbesondere noch die metrischen Schemata der persischen Verse; denn es giebt kein Volk der Erde, welches in seiner metrischen Formation eine so durchgreifende Analogie mit der Metrik der Griechen zeigt wie die Perser.

Es sind freilich nicht die sämmtlichen Elemente, die uns in der Metrik der Perser begegnen, unmittelbar auf griechische Formen zurückzuführen; denn wir finden auch in dieser formalen Seite der persischen Poesie dieselbe Mischung mit arabischem Wesen, wie wir sie in der Sprache der Perser antreffen. Mit Leichtigkeit läßt sich in der persischen Poesie eine Anzahl von Metren ausscheiden, welche die persischen Dichter aus der arabischen Metrik herübergenommen haben und die sich auch in der That zunächst und zuerst bei arabischen Dichtern nachweisen lassen; aber die bei weitem größere Zahl der persischen Metra trägt ein von der arabischen Metrik durchaus abweichendes Gepräge: es sind diejenigen, welche echt griechischen Ursprungs sind und im dritten vorchristlichen Jahrhundert bei den Arsaciden, Sassaniden, Gasnaviden u. s. w. fort und fort nach griechischem Muster geformt wurden. Man wird sich aus dem Folgenden leicht überzeugen, daß die griechische Metrik sich selbst bei den Römern bei weitem nicht so eingelebt hat und so national geworden ist wie bei den Iraniern.

Ich lasse die sämmtlichen von Hâfiz gebrauchten Metra folgen, denen ich als Beispiel je einen analogen griechischen Vers, wo es geht aus Hephaistions Encheiridion, hinzufüge.

1. ⏑–– ⏑–– | ⏑–– ⏑–
Ἐρξίη πῇ δηῦτ' ἄνολβος, ἀθροϊζεται στρατός.

2. ⏑–– ⏑–– ⏑–
Ζεῦ πάτερ, γάμον μὲν οὐκ ἐδαισάμην.

3. –⏑–– ∪⏑–– | –⏑–– ∪⏑–
δέξαι με κωμάζοντα, δέ|ξαι, λίσσομαί σε, λίσσομαι.

4. ∪⏑–– ∪⏑– | –⏑–– ∪⏑–
ὁ μὲν θέλων μάχεσθαι, πάρεστι γάρ, μαχέσθω.

5. ⏑ – ⏑⏑ ⏑ – ⏑⏑ | ⏑ – ⏑⏑ ⏑ –
Ἥρην ποτὲ φασὶν Δία τὸν τερπικέραυνον.

6. ⏑⏑⏑ – ⏑⏑⏑ – | ⏑⏑⏑ – ⏑̄⏑
τό γε μὴν ξείνια δούσας λόγος ὥσπερ λέγεται.

7. ⏑⏑⏑⏑ – ⏑⏑⏑ – | ⏑⏑⏑⏑ – ⏑⏑⏑ –
παρὰ δ' ἠῦτε Πυθόμανδρον κατέδυν ἔρωτα φεύγων.

8. ⏑ – ⏑⏑ ⏑ – – | ⏑ – ⏑⏑ ⏑ – –
τίς τὴν ὑδρίην ὁμῶν | εἵληφεν; ἐγὼ πίνων.

9. ⏑⏑⏑ – ⏑⏑ – | – ⏑⏑ – – ⏑ –
ἱστοπόνοι μείρακες.

10. ⏑⏑̄ – ⏑ – ⏑ – | ⏑⏑̄ – ⏑⏑ ⏑ –
ὀψιμέδοντα μὲν θεῶν | Ζῆνα τύραννον ἐς χορόν.

11. ⏑⏑⏑ – ⏑⏑⏑ – ⏑⏑ –
οὐδὲ λεόντων σθένος οὐδὲ τροφαί.

12. ⏑̄⏑⏑̄⏑ ⏑ – ⏑̄ ⏑ – | ⏑⏑⏑ ⏑̄⏑
ὦ καλλίστη πόλι πασῶν, | ὅσας Κλέων ἐφορᾷ.

13. ⏑̄⏑⏑ ⏑⏑⏑ – ⏑̄⏑
πόλι πασῶν, ὅσας Κλέων ἐφορᾷ.

14. – ⏑⏑⏑ – ⏑⏑⏑ – –
πλήρης μὲν ἐφαίνεθ ἁ σελάνα.

15. ⏑⏑ – ⏑⏑⏑ – | ⏑⏑ – ⏑ –
πολυξενωτάτῳ παρὰ βω|μῷ, τὸ δὲ κλέος Pind. Ol. 1, 93

16. ⏑⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑ ⏑⏑⏑ – –

Außerdem bedient sich Hâfiz noch des katalektischen bakcheischen Tetrametrons:

⏑⏑ – ⏑⏑ – | ⏑⏑ – ⏑⏑

§ 82. Die quantitirenden Metra der Inder.

Aus dem indogermanischen Urverse wußten die Germanen nur den accentuirenden Vers zu gestalten; die Iranier, welche ihn in seiner Ursprünglichkeit bewahrt haben,

vermochten nur auf einem weiten Umwege, nur durch Aufnahme der griechischen Verse zum quantitirenden Metrum zu gelangen; nur die alten Inder der Vedenzeit verstanden es, unmittelbar aus demselben ein quantitirendes Metrum zu gewinnen. Spricht das nicht für die entschieden künstlerische Beanlagung der alten Inder, die nicht nur in der Poesie, sondern auch in der Architektur und den bildenden Künsten auf einer unleugbar hohen Stufe selbständiger Entwickelung stehen, überhaupt unter allen indogermanischen Völkern in selbständiger Entfaltung der Kunst und Wissenschaft am nächsten an die Hellenen herantreten. Wie jene Entwickelung des indogermanischen Urverses zum quantitirenden Metrum vor sich gegangen ist, wurde bereits oben (§ 8), als wir die Verse der alten Iranier besprachen, gezeigt. Die Vedahymnen behandeln jenen indogermanischen Urvers in der Weise, daß sie ihm einen diiambischen Ausgang geben:

× × × × × × × × | × × × × ⏑ – ⏑ –.

Wir glauben nicht, daß damit der Rhythmus als der iambische d. i. als der Rhythmus des dreizeitigen Versfußes bezeichnet sein sollte; so viel aber steht fest, daß der Rhythmus des alten indischen Verses ein anakrusischer war, wir denken ein anakrusisch vierzeitiger; auch dem Charakter der arabischen Poesie sagte vor Allem die anakrusische Bildung der Metra zu, nicht anders ist es bei dem orientalischen Volke der Inder. Ich kann nicht umhin, die Worte meines unvergeßlichen Lehrers Johannes Gildemeister hier herzusetzen:*) »Apparet tamen in lon-

*) Anthologia sanscritica ed. Christianus Lassen. Denuo adornavit Joannes Gildemeister. Editio altera. Bonnae 1868 p. 121—124.

giore carmine infinitam eiusdem numeri repetitionem omnino tolerari non posse. Itaque variae inductae sunt mutationes, quas inter primaria est ultimi ante caesuram iambi in contrarium trochaei numerum transitus. Omnino enim caesurae est, ut interiecto numero dispari obveniatur taedio propter continuam eiusdem exitus repetitionem moto. Itaque in locum diiambi succedit antispastus ⏑ ⏒ ⏒ ⏓, dum ultimus stichi diiambus semper purus manet nullamque patitur, ne primae quidem syllabae, immutationem. Ceterum primam diiambi et ultimam antispasti syllabam longas et syllabam in fine stichi positam, quia propter pausam semper longa censenda est, etiam brevem esse posse, ex numerorum natura sequitur. Iam igitur hanc habemus figuram:

⏑̄ ⏒ ⏑ – ⏑ ⏒ ⏒ ⏑̄ | ⏑̄ ⏒ ⏑ – ⏑ ⏒ ⏑ ⏓

Sed ne sic quidem varietati satis consultum est, nec in his erat subsistendum: nam servatis in prima et tertia dipodia iambis, iambi ad infinitum repetiti molestia parum diminuta fuisset, unde necesse fuit, ut pro primo quoque et tertio iambis alii pedes substituerentur. Neque in solo secundae dipodiae antispasto acquieverunt.

In hac enim altera sede etiam choriambus locum habet, cuius syllabae prima et ultima, quum ictu vis accedat, etiam breves esse possunt ⏓ ⏑ ⏑ ⏓; neque insolens est ditrochaeus (cum epitrito secundo) – ⏑ ⏒ ⏑̄, sed is rarior (inter millenos Râmâyanae stichos fere septies invenitur) et ea tantum conditione permissus, ut ante eum aut vocabulum aut vocabuli compositi membrum finem habeat. Etiam antispasti syllaba prima longa esse potest, sed ea lege diligenter observata, ut post eam incisio minor sit i. e. vocabulum finem habeat, neque alius praecedat pes quam diiambus ⏑̄ ⏒ ⏑ – et qui eum aequat ⏑ ⏑ ⏒ ⏑ ⏒. Illius exempla

frequentia sunt, huius habes Râm. I, 17, 12 Schl. Ionicum a minore (cum paeone tertio) ⏑⏑⏓⏑ et ionicum a maiore (cum paeone secundo) ⏑⏓⏑⏑ exclusos volunt Indorum grammatici; illius tamen certa etsi rariora exempla sunt, huius nullum mihi praesto est a dubio alienum.

In tertia sede prohibiti sunt diiambus ⏒⏓⏑⏓, qui ultimae sedis diiambo constanti contiguus variationis legi adversatur, et choriambus cum cognatis ⏑⏑⏑⏑; reliqui admittuntur. Omnis igitur versus claudicat, in quo syllabae undecima et duodecima iambum efficiunt.

Prima sedes et ipsa solum choriambum ⏑⏑⏑⏑ aspernatur; quum enim is secundae proprius sit, cavendum erat, ne bini vel trini choriambi se exciperent; praeter hunc igitur omnes pedes admittuntur. Sed accedit novus isque quinque syllabarum pes ⏑⏑⏓⏑⏓ e diiambo ⏓⏓⏑⏓ ortus, cuius usum poetae antiquiores amarunt, posteriores magis abolere studuerunt. Valere autem etiam hic videtur lex, ex qua necesse est, ut in eo vocabulum finiatur, nisi secunda sedes exeat in ⏑⏑⏑ aut ⏓⏓⏒. Valere, inquam, videtur: nam sunt contraria exempla, quamquam perpauca. MBh. I, 1, 4046, 5166.

Quibus praemissis oritur haec çlokae forma:

⏒⏓⏑⏓ ⏑⏓⏓⏒‖⏒⏓⏓⏒ ⏑⏓⏑⏑
⏒⏓⏓⏒ ⏑⏑⏑⏑‖⏓⏓⏑⏑
⏓⏑⏓⏒ |⏓⏑⏓⏒‖⏑⏑⏓⏑
⏑⏑⏓⏑ (⏑⏑⏓⏓)‖⏑⏓⏑⏑
⏑⏓⏑⏑
⏑⏑⏓⏑⏓|
⏒⏓⏑⏓ ⏓|⏓⏓⏒‖
⏑⏑⏓⏑⏓ ⏓|⏓⏓⏒‖
⏑⏑⏓⏑⏓ ⏑|⏑⏑⏑‖

Wäre das ursprünglich vaktra, später çloka genannte Metrum stets ein Metrum für den Gesang geblieben,

so hätte es der großen Feinheiten, denen Gildemeister im Vorliegenden so sorgsam nachspürt, gar nicht bedurft. Aber es wurde aus einem Metrum des Gesanges zum Metrum der gesprochenen epischen Poesie. Hier war die Regelmäßigkeit und Monotonie zu vermeiden; deshalb die künstlichen Umformungen ähnlich denjenigen, welche der iambische Trimeter bei den Griechen erleiden mußte, als er zum gesprochenen Verse, in den Poesieen des Hipponax zum Trimetron skazon wurde. Hier und da dient das beliebt gewordene epische Metrum auch dem Gesange in den melischen Partieen des Dramas. Es ist natürlich, daß es hier die Form, die es als episches Metrum erhalten hat, behalten muß.

Die weitere Entwickelung der indischen Metra von der Vedazeit bis zu der buddhistischen Epoche entzieht sich unserem Auge. Wir treffen sie wieder zu einer Zeit, in welcher sich ähnlich wie bei den Griechen genau quantitirende Metra entwickelt haben. Herr Professor Dr. Kühnau, der eine altindische Metrik vom Standpunkte der griechischen aus geschrieben hat, beabsichtigte für das vorliegende Buch den Abschnitt über den indischen Vers auszuarbeiten; seine unvorhergesehene Abreise von Breslau verhinderte leider diese seine Arbeit. So muß ich mich denn besonders auf das, was Henry Thomas Colebrooke, in den Asiatic Researches Band 10 London 1808 in dem Aufsatze: on Sanscrit and Pracrit poetry p. 389ff. mittheilt, als Hilfsmittel beschränken, einem Aufsatze, der eine vollständige Uebersicht über die altindische Metrik gewährt. Was durch neuere Bearbeitungen dieses Gegenstandes hinzugekommen ist*), kann hier übergangen werden,

*) Bollensen (Morgenl. Gesellsch. Bd. 22, 569 Sylben- und Glieder-Pentaden, Bd. 35, 448 Vedametrik); Kühnau, die Tri-

denn so wichtig diese Arbeiten auch sind, so sind sie doch für unseren Zweck zur Seite zu lassen. Hier handelt es sich bloß darum, den altindischen Vers in das System der allgemeinen Metrik der indogermanischen und semitischen Völker einzureihen. Wir sagten, es habe sich bei den alten Indern eine quantitirende Metrik ähnlich wie bei den Griechen entwickelt; denn die indische Metrik ist der griechischen bloß ähnlich, aber keineswegs mit dieser identisch. Vor allem sind es die Metra des daktylischen Rhythmengeschlechtes, welche bei den Indern unter dem Namen *gaṇavritta* ausgebildet sind. Unter *gaṇa* verstehen die altindischen Metriker eine Gruppe von vier Zeiten oder *σημεῖα*, *χρόνοι πρῶτοι* nach Aristoxenos; doch zeigt schon die Art und Weise, wie bei den Indern eine solche Gruppe ausgefüllt wird, die Abweichung von der griechischen Rhythmik und Metrik. Ein *gaṇa* kann zwar auch aus vier Kürzen, einem Proceleusmaticus, bestehen, dies haben Inder und Griechen mit einander gemein; aber daß bei den Indern statt des Proceleusmaticus nicht nur der Spondeus, der Daktylus, der auf der ersten Sylbe zu betonende Anapäst, sondern auch der auf der ersten Sylbe zu betonende Amphibrachys gesetzt werden kann, das ist völlig ungriechisch und deutet nicht auf Entlehnung von den Griechen hin, wie bei den Arabern und Persern. In folgendem Schema des vierzeitigen Fußes sind die Versfüße enthalten, welche bei den Indern gestattet sind:

Proceleusm. Spondeus. Daktylus. Anapäst. Amphibrachys.

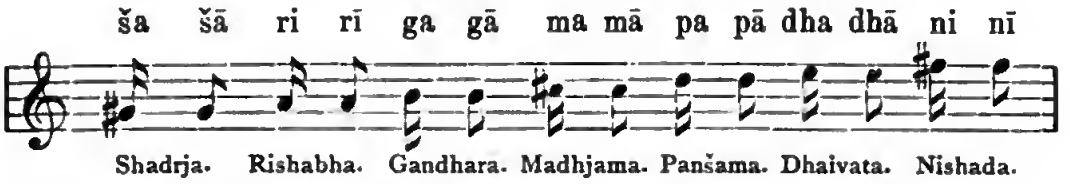
⏑⏑⏑⏑ – – – – ⏑⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑

Denke man sich eine gesungene Poesie, so wird nichts im Wege stehen, eine solche Reihe von Versfüßen, auch den

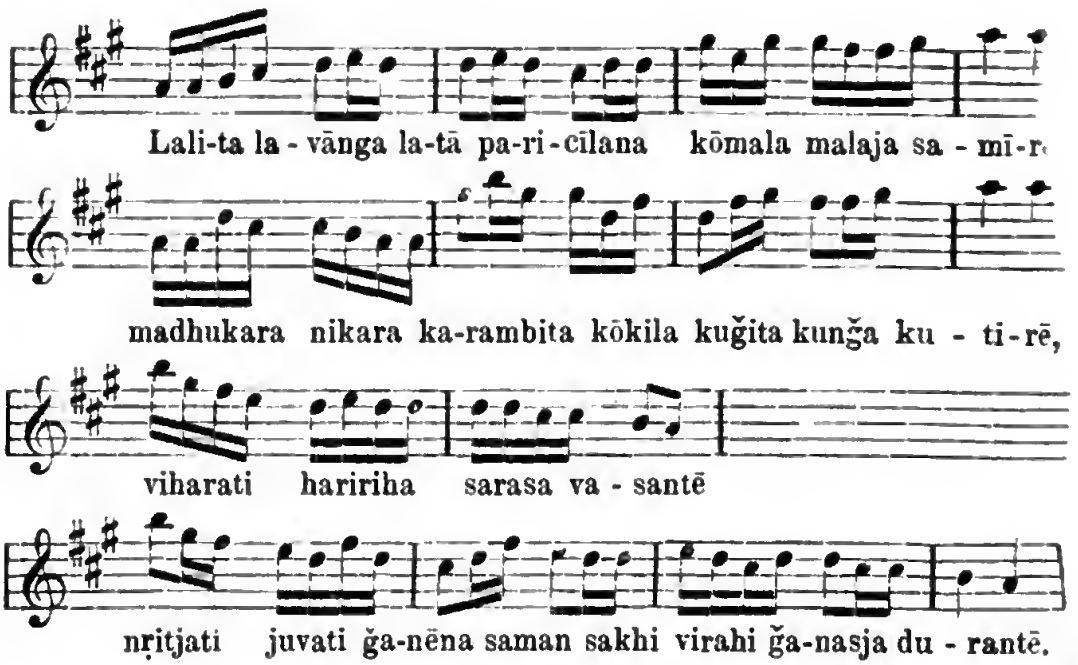
shṭubh-Jagatî-Familie, Göttingen 1886; Oldenberg, Prolegomena zur Ausgabe der Rigvedahymnen, Berlin 1888.

Amphibrachys, sich als keineswegs unrhythmisch vorzustellen; kommt ähnliches doch bei uns modernen Völkern im Gesange häufig genug vor. Der allgemeine Name dieses Metrums ist bei den indischen Metrikern *Arjâ* oder *Gâthâ* d. i. Gesang. Mit der im strengeren Sinne so genannten Form werden wir uns weiterhin zu beschäftigen haben, zunächst seien einige Verse aus Gitagovinda 1, 27, mit der Composition Jajadeva's*) hier angeführt, welche William Jones mittheilt; vgl. Tagore, Hindu Music from various authors p. 159:

*) Es wird den Lesern dieses Capitels vielleicht nicht ohne Interesse sein zu erfahren, wie der indische Componist Jajadeva die Noten des Liedes bezeichnet hat. Er wählt die Octave der Vasanti-Tonart, einer in *gis* beginnenden Tonreihe, auf welcher die kurzen und langen Klänge durch die Abkürzungen von Shadrja, Rishabha, Gandhara, Madhjama, Panšama, Dhaivata, Nishada bezeichnet werden.



Der Componist setzt nun unter die Worte der Textzeilen folgende Notenwerthe: šašariga māpama māpama gāmama nīpani nidha dhani šāšā u. s. w. Hieraus ergiebt sich sofort, daß zweierlei in der Notirung unbestimmt geblieben ist: 1) die Zeitdauer der beiden Schlußnoten des ersten Verses und der analogen folgenden Verse. Am wahrscheinlichsten ist die diesen Noten schon von William Jones vindicirte Zeitdauer. 2) der tonische (melische) Werth derselben. In der vorliegenden Interpretation sind sie der bisherigen Auffassung entgegen einer höheren Octave zugewiesen, was lediglich aus Rücksicht auf die natürliche Stimmführung geschehen ist. Denn ein Sprung von der Tonica in die tiefere Octave würde völlig unmotivirt sein. Wenn man ihm entgehen kann, so muß dies jedenfalls geschehen.



Dies sind daktylische Verse, deren metrisches Schema folgendes ist (der Amphibrachys ist vermieden):

Gildemeister a. a. O. p. 124 sagt: Alterum metrorum genus est, quod *gaṇavritta*, metrum seriebus sive ordinibus compositum (nam *gaṇa* quaternas moras consociatas significat), Indi vocarunt. Constat pedibus quaternorum temporum s. tot syllabarum brevium pondus aequantibus, qui varie inter se permutari possunt, ita ut syllabarum numerus in singulis versibus non idem sit. Cuiusque pedis syllabae binae breves in longam contrahi, longa in duas breves dissolvi potest. Oritur ita metrum anapaesticum vel dactylicum, cuius species frequentissima *ârjâ* sive a quibusdam *gâthâ* appellatur. Octo constat pedibus, sed catalectica est, ultima sede unam

tantum syllabam praebente, et post tertium pedem (in vulgari saltem forma) caesuram requirit. In reliquis praeter sextam sedibus permissi sunt omnes pedes forma ⏑⏑ comprehensi, ita tamen ut proceleusmaticus in septima ante se incisionem minorem, qualis vocabuli exitu efficitur, poscat; in sexta ex his pedibus solus proceleusmaticus locum habet, post cuius syllabam primam incisio eadem minor deesse nequit. Praeterea alternis sedibus secundae, quartae, sextae amphibrachys aptus est, quem reliquae aspernantur, ne nimia frequentia numerum primarium turbet. Sic oritur forma haec:

⏑⏑ ⏑⏑ ⏑⏑ ‖ ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑ | ⏑⏑ ⏑ – ⏑
⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑
| ⏑⏑

Duae species sunt. In altera *gîti* s. *udgâthâ* nominata ad distichon efficiendum simpliciter repetitur versus ille, in altera, *âryâ* propria, stichus secundus paulo variatur. Nam in sede sexta in proceleusmatici et amphibrachi locum substituitur syllaba una brevis atque ante proceleusmaticum quintae sedis incisio fiat necesse est. Postremi igitur pedes quinque post caesuram ita constituti sunt:

⏑⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ ⏑
⏑ – ⏑ – ⏑
| ⏑⏑

Prioris generis distichon exemplum habes unum:

– ⏑ – – – | – ⏑ ⏑ – – – ⏑ – –
– ⏑ – ⏑ – – | – – – – ⏑ – ⏑ – –

Eine Tripodie und eine katalektische Pentapodie des daktylischen Rhythmus sind hier in jedem der beiden Verse mit einander vereint. Somit ist gîti oder udgâthâ ein höchst einfaches Distichon. Die allgemeine rhythmische Form des Ârjâ-Distichons ist genau dieselbe wie in Catulls Distichon

c. 30: *Alfene immemor atque unanimis false sodalibus e. q. s.* Auch hier wie dort hat der Vers acht Füße.

Eine dritte Classe der Sanskrit-Metra sind die *Varṇavritta*, die aus bestimmten Versfüßen bestehen. Pingala's Regeln beziehen sich auch auf die beiden ersten Classen der Metra; für die einzelnen Versfüße gebraucht er Formeln, indem er für Kürze und Länge die Buchstabenausdrücke L (d. i. lag'hu = kurz) und G gebraucht. So ist bei ihm LG = ⏑–, GL = –⏑ Trochäus, GG = – – Spondeus, LL = ⏑⏑ Pyrrhichius. Stets wird bei ihm das Metrum nach dreisylbigen Versfüßen eingetheilt. Es ist, als wollten wir den Sapphischen Vers folgendermaßen scandiren:

–⏑– | – –⏑ | ⏑–⏑ | –⏑ Creticus, Antibacchius, Amphibrachys, Trochäus.

Die Strophe besteht gewöhnlich aus vier Versen oder pâdas; deren Hälfte, genannt ardhaçloka, enthält meist zwei pâdas; die Gedankenabschnitte fallen meist mit den metrischen Abschnitten zusammen.

Die *Varṇavritta* zerfallen hinsichtlich ihrer Vereinigung zu distichischen Strophen in drei Classen, welche Colebrooke folgendermaßen bezeichnet: 1) all similar, 2) or the alternate alike, 3) or all dissimilar. Die einzelnen Metra geben wir nach Colebrooke unter Hinzuziehung von Gildemeister l. l. p. 126 ff. mit der Bemerkung, daß sich Verfasser dieses Buches nicht mit Gildemeister an die Theorie anschließen konnte, welche Ewald (»Ueber einige ältere Sanskrit-Metra 1827«) über die Umformung der altindischen Versfüße aufgestellt hat. Die *Varṇavritta* machen den Eindruck, als ob wir in ihnen griechische Strophen aus der alexandrinischen, zum Theil auch aus den früheren Perioden der griechischen Poesie vor uns hätten; eine jede

Strophe ist der Variationen unfähig, es ist das Metrum mit sehr wenig Ausnahmen das eine Mal genau wie das andere Mal. Wir versuchen eine Anordnung nach den verschiedenen metrischen Kategorieen.

1. Metra des vierzeitigen Versfußes.

Dod'haka, daktylische Tetrapodie:

⏑⏑ ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑–

Totaka, anapästische Tetrapodie:

⏑⏑⏑ ⏑⏑⏑ ⏑⏑⏑ ⏑⏑⏑

Mathâ, Tetrapodie aus vierzeitigen Versfüßen:

⏑– ⏑– ⏑⏑⏑⏑ ⏑–

Panava, Tetrapodie aus vierzeitigen Versfüßen:

⏑– ⏑⏑ ⏑⏑– ⏑–

Hier scheint mir daktylische Accentuation wahrscheinlicher als anapästische.

Bhramaraviladita, Tetrapodie aus vierzeitigen Versfüßen:

⏑– ⏑– ⏑⏑⏑⏑ ⏑⏑–

Dasselbe scheint auch für dieses Metrum gelten zu müssen.

Pramitakšara, anapästische Tetrapodie aus vierzeitigen Versfüßen:

⏑⏑⏑ ⏑⏑⏑ ⏑⏑⏑ ⏑⏑⏑

Dvatavilambita ⏑⏑⏑⏑ ⏑⏑⏑ ⏑– ⏑⏑, Tetrapodie aus vierzeitigen Versfüßen mit einer überschüssigen Kürze.

Matrasamaka, Hexapodie aus vierzeitigen Versfüßen mit kurzer Sylbe als Anakrusis:

⏑ ⏑⏑⏑⏑ ⏑⏑⏑⏑ ⏑⏑⏑⏑ ⏑⏑⏑⏑ ⏑–⏑–

2. Metra des fünfzeitigen Versfußes.

Sragvini, kretische Hexapodie:

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

Bhujangaprajata, baccheische Tetrapodie:

⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – –

Gabododhatagata ⏑ ⏓ ⏑ ⏑ ⏓ ⏑. Dies Metrum erscheint genau wie im Griechischen eine dochmische Dipodie. In der That, für die Sanskrit-Metrik eine höchst auffallende Erscheinung!

3. Metra des dreizeitigen Versfußes.

Rućirâ, iambisches Trimetron:

⏑ ⏓ ⏑ ⏑ ⏓ ⏑ ⏑ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑

mit einer Cäsur nach der ersten Dipodie.

4. Logaödische Bildungen.

Vançastha und Indravança sind nach Colebrooke dieselben Metra, das erstere von dem zweiten nur dadurch verschieden, daß jenes eine kurze, dieses eine lange Sylbe als Anakrusis hat. Gildemeister a. a. O. p. 126 sagt: Metrum choriambum utrinque diiambo cinctum exhibens. Catalecticum invenitur et acatalectum; prima syllaba produci potest. Acatalectum a longa incipiens vançastha, a brevi indravança, catalecticum prima longa insigne indravagra, brevi upêndravaǵra nominatur; primae syllabae quantitas si arbitrio permittibur, acatalectum upaǵâti, catalecticum eodem nomine aut âkhjântikâ appellant. Colebrooke gibt an:

Vançastha ⏑ – ⏑ – – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

Indravança – – ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ –

Vasantatilaka: – – ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – –

Çârdûlavikrîdita – – – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ – | – ⏑ – – ⏑ – –.

Gildemeister a. a. O. p. 129 vergleicht das Anakreontische

ξανθῇ δ' Ἐρυπύλῃ μέλει. Im ersten Theile würde der altindische Vers noch durch einen Choriambus (⏑⏑¯⏑) erweitert sein; als zweiter Theil schließt sich dann die Dipodie ¯⏑¯ ¯⏑¯¯ an den ersten.

5. Combinationen mit Doppel- oder ähnlichen Spondeen.

Mandacranta ¯¯¯¯ | ⏓⏑⏑ ⏓⏑¯ | ⏑⏑⏑⏑⏑¯, Metrum des Meghadûta).

Harini ⏓⏑⏑ ⏓⏑¯ | ¯¯¯¯ | ⏑⏑⏑⏑ ⏑⏑

Mandakrala ¯¯¯¯ ⏓⏑⏑⏓⏑¯ | ⏑⏑⏑ ⏑⏑¯

Shragdhara ¯¯¯¯ ⏑¯¯ ⏑⏑⏑⏑⏑⏑¯ ¯⏑¯ ¯⏑¯¯

Suvadana ¯¯¯¯ ⏑¯¯ ⏓⏑⏑ ⏓⏑⏑⏑ ⏑¯⏑⏑⏑

Sikharini ⏑¯¯¯¯¯ | ⏑⏑⏑⏑⏑¯¯

Mâlini ⏑⏑⏑⏑⏑⏑¯¯ | ¯⏑¯ ¯⏑¯¯

Praharšini ¯¯¯ | ⏑⏑⏑⏑ ¯⏑¯¯

Die Erklärung der durch eine Cäsur begrenzten, gewöhnlich zu Anfang des Metrums erscheinenden gehäuften Spondeen, auch mit anlautender kurzen Anakrusis versehenen Spondeen, würde auch in griechischen Versen außerordentlich schwierig sein. Wie dürfen wir sie in Sanskrit-Metren zu erklären versuchen? Nicht einmal Vermuthungen zu wagen dürfen wir uns hier erlauben. Die darauf folgenden Theile und die fast überall gleichmäßigen Ausgänge des Metrums scheinen auf päonische Bildungen hinzuweisen.

Bei allen Abweichungen von den metrischen Gesetzen der Griechen, die auffällig genug zu Tage treten, besteht doch im Ganzen eine nicht zu verkennende Identität zwischen griechischer und altindischer Formation der Metra, namentlich in der Auflösung der Länge in die Doppelkürze und in strenger Wahrung der Cäsuren. Für die *varṇavritta* sind zum Theil die in den Ârja-Metren wal-

tenden Prinzipien zu entdecken; außerdem überzeugen wir uns, daß hier logaödische Formen, ferner daß päonische Bildungen vorkommen. Alles deutet darauf hin, daß die altindische Metrik der griechischen im Principe so ähnlich wie möglich war, also nicht, wie es Jacobi und Oldenberg wollen, eine ungriechische, sondern, wie es Kühnau will, eine solche, die sich unter die Doctrin der griechischen Rhythmik wohl fügen mag.

Wenn Kühnau mit der Art und Weise, wie ich nun statt seiner diese Arbeit ausgeführt habe, nicht ganz unzufrieden ist, so wird mir dies ein schöner Lohn dafür sein.

Sach-Register.

Abassiden (Epos) 148.
Abgesang 104 f., 108 f.
Accent 6 f., 8.
Accente 57, 96.
Accentuation, rhythmische 431. 465, (russ.) 311.
Accentuiren 7.
Achtreim 178.
ἀδιάφορος συλλαβή 337.
ἀγωγή 407.
Akatalexis 238.
Alexandriner (Dichter) 343 f. 347. 365.
Alexandriner (Vers) 160 f., 180. 278. 287.
Alliteration 11. 71. 74 ff. 77 f. 98. 220. 225. 327.
Alliterationsvers 97 f. (nhd.), 225 (altgerm.), 325 (irisch).
ἀλλοιόστροφον 406.
Altitaliker 220. 222. 228. 234.
Amphibrachen 214. 482. 484. 494 f.
ἀναχλώμενα 244 ff.
Anakreonteenmaß 244 f. 246.
Anakrusis 92. 154. zweisylbige 99.
Anapäste (griechische) 186, 209, 402; (deutsche) 112. 119. 126. 129. 208. 210 ff. 216 f.; (arabische) 482. — Logaödische 212 f. 216 f.
Anlaut des Verses 57.
Annolied 95.
ἀνομοιομερῆ 402. 406.
Anreim 74.
Antepirrhema 406.
Anthemalied 247.
Anthologie, griechische 245.
ἀντιπάθεια 290 f. 393.
Antispaste 393. 397 ff. 481. 483.
Antistrophe 102. 104. 155. 401.
Antithesis 404.
Antode 406.
Anuṣṭubh 44 ff.
ἀπηρτισμένον 386.
Aphaeresis 362. 371.
Apodosis 108 ff.
ἀπεριόριστα 404 f.
ἀπολελυμένα 155. 402 f. 405 f.
Apostroph 365.
Araber 10 ff. 20. 29. 477 ff.
Arja 495 f.
Arsis 91. 428.
Aspiratae 345. 360.
Assonanz 157. 159. 239. 327.
Assyrier 9. 19 f.
Asynarteten 45. 56. 58. 62. 93. 226. 394 ff.
Attiker 342.
ἄτμητα 402.
Aufgesang 104.
Auftakt 57 ff. 63 f. 79 ff. 89. 99. 154; zweisylbiger 64 f. 87. 90. 92. 99; dreisylbiger 66 f. 84 f. 87. 98 f.
Auslaut des Verses 72.
Aussprache, französische 264.
Avesta 10 f. 46 f.
Avestaverse 43 ff. 51 ff. 55. 59 f. 78. 386.

Babylonier 9. 19.
Bacchien (arab.) 482.
Ballade (franz.) 263.
Bauernpoesie, altitalische 222. 226.
Begleitung des Gesanges 103. 421.
Betonung 57. 255 (franz.).
Bibelverse, melodisirt 471 f.
Bindung 71 f. 74.
Binnenreim 141.
Brihatî 45.
Byzantiner 241. 247 f.

Caesur 72. 350. 373. 385 f.
im iamb. Trimeter 176.
im Hexameter 188. 373 ff.
im französ. Verse 271 ff.
Cantica, griechische 405.
Casparlied in Weber's Freischütz 468.
Chaldäer 9 f. 19 f.
Choliamben 46. 243 f.
Choral 73. 105.
Chorgesang, griechischer 106.
russischer 307
Choriambus vertauscht mit Diiambus 480.
Chorowaja 307.
Çloka 45 f. 387. 487. 490. 492 ff.
Chronoi podikoi 410. 439.
Chronoi rhythmopoiias idioi 409 f. 439. 464.
Chronos protos 439. 472.
Coloraturgesang 470.
Commerslied 152.
Compositionsart 399 ff.
concinnatio 389.
correptio attica 343. 346.
Crescendo 431 f.

Dainos 302. 311 f.
Daktylen (deutsche) 112. 119. 187. 203; (im Griech.) 186. 209.
Daktylo-Epitriten 211 ff.
Daktylo-Trochäen 412. 415.
Daktylus, vierzeitiger 407, mit Auftakt 473.
Deklamation 127.
Deklamationspause 373.
Decrescendo 431 f.
decurtatio 389.
Dehnung, metrische 357. 359.
Diaeresis 385.
Digamma 349. 379.
Diiambus, vertauscht mit Choriambus 480.
διχατάληκτα 390.
Dimetron 43. 88. 123.
iambisches 100. 109. 172. 230. 237. 240.
spondeisches 89.
trochäisches 100. 239. 302.
Dipodie
anapästische 126. 217 f.
daktylische 125. 127. 206 f. 442.
dochmische 500.
iambische 124. 273.
trochäische 124. 126. 141. 443.
Distichon s. Elegeion.
Dithyramben (Pindars) 413.
Ditrochäus 2.
Dochmien 369. 375. 500.
Dodekasyllabon 43.
Doppelfüße 133.
Doppelkürze 11.
Drama, griechisches 103. 378.
englisches 241.
spanisches 241.
Dramatiker, attische 341. 344. 351. 356. 369. 377. 381.
Dreivierteltakt 184. 466.
Dritteltöne 478.

e euphonisches 486.
e fermé 300.
e ouvert 300.
e stummes 257 f. 261. 487.
Echoi der Byzantiner 308.
εἶδος Σοφόκλεων 383.
ἔκθλιψις 361. 365.
Elegeion 187 f. 209. 310. 351. 396 f.
Elegie, griechische 368.
Elegiker, griechische 341 ff. 350. 363 f.
Elision, altgermanische 70. 72.
im Griechischen 361 f. 365.
im Italischen 303.

Elision, bei den Minnesängern 107.
elisio inversa 372.
Endsylben, stumme 356; kurze als Länge gebraucht 351 f. 354f., verwittert 355 f.
Endungen, weibliche im Französischen 257 ff. 298.
Engländer 177. 194. 201.
Enkomien bei Pindar 413.
Epanadiplosis 75.
ἐπιχοριαμβικόν 397.
Epigramm 193.
Epiker, griechische 341; nachhomerische 355; alexandrinische 343; nachchristliche 344.
Epinikien Pindars 411. 415.
Epirrhema 405.
Epitrite 480.
Episynaloiphe 383 ff.
Episyntheta 394. 396 f.
Epodika 400. 405.
Epodikon 410.
Epos, altiranisches 83; altfranzösisches 239 f. griechisches 376; spanisches 239.
Erotika 415.
ἑτερόστροφα 406.
Ethos 443.
Eurhythmie der griech. Strophe 413 f. 418. 421.
ἐξ ὁμοίων 402 f. 406. 416.

Fabeldichtung, griechische 243.
Fiedelbegleitung 103
Fornyrdalag 86.
Franzosen 161. 253 ff. 269 ff.
Füße s. Versfüße 113.

Gâgatri 44.
gaṇa 494.
gaṇavritta 494 f.
gâthâ 495 f.
gâthâs 11. 51.
Gebet, altlatein. 236; assyr. 36.
Gedankenparallelismus 14.
Gegenstollen 105.
Gegenstrophe 102.
Germanen 11 f. 56 ff. 226. 327.
Gesangvortrag 120.
Ghasel 24. 487.
Gitagovinda 495.
giti 497.
Glied, rhythmisches 121; überlanges 468.
Gliederung, strophische (der Veden) 43.
Gleichklang 90.
γράμμα ὀρθόν, ἀνεστραμμένον 478.
Griechen 11 f. 185. 329 ff.

h aspirée 258.
h muette 258.
Halbverse 71.
Harmonie, aeolische 415.
dorische 415.
Hauptaccent 8. 57 67 f. 98.
Hauptaccente 446.
Hauptbewegung des Taktirens 410. 439.
Hauptthebung 96.
Hauptton 8.
Hebräer 10. 19. 29. 35.
Hebung 6. 11. 57 f. 67.
Hebungen, im nhd. Verse 116.
Heldengedichte, altfranzös. 278.
Heliand 3. 34 f. 320.
Hendekasyllabon, vedisches 43.
Hephthemimeres 350. 373.
Heroon 187 f 209.
Hexameter, griechischer 19. 43. 72. 187. 350. 359. 386. 373. 459 f.
deutscher 189 ff.
nachgeahmt im Französischen 269. 288 f.
— im Russischen 309 f.
Hexapodie, iambische 123. 175 ff.
Hiatus 47. 72. 199. 260. 361 ff. 373. 376 ff.
Hilfsvocal 486.
Hochton 64. 57. 69. 112. 114.
Hymnen, ambrosianische 226.
assyrische 37 f.
pindarische 413.
Hymnodie, christliche 236.

Hymnus 113.
Hypermetron 122. 135. 137. 140.
Hypermetra 122. 135. 416.
anapaestische 351. 374 f. 386. 402.
Hyporcheme 413. 416.

Jaçna 10 f. 46 f. 51 f.
Jagati 44.
Jamben 185; bei d. Arabern 482.
Jambographen, griechische 341 ff. 350. 363.
Jambus, im anapaest Verse 212.
Jathas 47.
Ictus, rhythmischer 49. 242.
Inder 56. 333. 489 ff.
Indogermanen 5. 10 ff.
Inlaut des Metrums 72.
Interpunktion 350.
Jod im Anlaut griech. Wörter 349. 363. 379.
Ioniker 2. 391. 412. 466. 480.
ἰωνικὸν ἀναχλώμενον 244.
Iranier 10. 12. 40. 48. 56. 485.
Iren 317 ff. 326 f.
Israeliten 35.
Istar (Epos) 9.
Italiener 177 f. 180. 183. 240. 302.
Italiker 11 f. 41. 83. 220. 228 f. 262.

Katalexis 93. 204. 238. 397.
κατὰ στίχον 404.
κατὰ σύστημα 405.
κατὰ σχέσιν 155. 400. 405.
Keilinschriften 9. 19.
Kelten 11. 317 ff.
Kitharodie 103.
Kirchenlied 237; evangelisches 184.
Klangfuß 435.
Knittelverse 23.
κοινὴ συλλαβή 336.
Kola, Ausdehnung 95. 468 ff. 470. 476.
Kolon, Begriff 121. 429.
einfüßiges 476.
katalektisches 93; brachykatalektisches 93.
Komödie, griechische 209. 372. 378. 404.
Koran 23.
Koranverse 10. 20 f.
κουκούλια 244 f.
Krasis 362. 370.
Kürzung der Diphthonge 380.
Kurzzeile, altgermanische 67. 72 ff. 79. 86 f. 93. 222.
mhd. 240.
Länge, rythmische 338 f.
vierzeitige 62 f. 92.
Längung kurzer Sylben 353 f. 379.
Langmessung kurzer Sylben 359 f.
Langvers 56 f. 58 f. 72. 84. 94. 315.
Langzeile 72 f. 84. 91. 222. 387.
Latiner, alte 221.
Lied von der Glocke 138 ff.
Liet 104.
Liodahattr 86.
Liquidae 341. 347.
im Anlaut 354 f.
verdoppelt 359 f.
Litauer 302. 311.
Logaoeden 45. 187. 393. 411. 416 f.
Lyrik, griechische 103. 351.
mhd. 102 f. 105. 241; nhd. 164 ff.
Lyriker, griechische 341. 346. 369. 377.

Makamen 10. 20 f. 23. 29.
μακρά (*συλλαβή*)
θέσει 334 f.
φύσει 346 f.
Mediae 345.
Meistergesang 104.
membre, Begriff 428 f.
Menuett 463. 465.
Merigarto 96.
μεσῳδικά 401.
Metabole 410. 423.
Metra, altindische 93. 493.
altiranische 244.
altnordische 86.
arabische 479. 482.
persische 488 f.
μέτρα ἀντιπαθῆ 394 ff.
ἀσυνάρτητα 397 ff.

μέτρα ἐπισύνθετα 394. 396. 411.
μικτά 393. 411.
μονοειδῆ 392 ff. 397.
ὁμοιοειδῆ 392. 394.
πρωτότυπα 389. 392. 481.
Metrik, accentuirende 42. 56 f.
quantitirende 11. 42. 46. 241.
sylbenzählende 41.
vergleichende 41. 233.
Metrum 41. 121.
Minnegesang 103.
Minnelied 102. 107 f. 192 f.
Minnesänger 100. 104. 184.
μῖξις 393. 411.
Monodieen, tragische 415.
Monopodie 123.
μονοστροφικά 400. 403.
Musik, griechische 12.
Muta c. liquida 340 ff.

Nachsatz der Periode 209. 430 ff. 471.
Nasenlaute 266.
Naturlänge 334.
Nebenaccente 8. 57. 67 f. 410. 447. 466.
Nebenbewegungen beim Taktiren 409 f. 439.
Nebenton 8.
Neugriechen 242. 245. 247 ff.
Nibelungenlied 97.
Nibelungenperiode 160. 217.
Nibelungenvers 160 f. 174 f.
Notensystem, arabisches 478.

Octosyllabon 43.
ᾠδή 406.
οἶκοι 244 f.
ὁμοιοειδῆ 384. 397.
Oper, französische 264.
italienische 303.
Orient, hellenisirt 477.
Osker 78. 228. 327.
Ottave rime 178. 193. 283.

Pâdas 498.
Paeane Pindars 413.
Paeon 2. 391.
Paeone 45. 399. 406.
παλινῳδικά 401. 405.
Parabase 406.
Parallelismus 5. 9. 13. 17. 30.
Pentameter 187. 374. 459.
Pentapodie im Deutschen
iambische 125. 142.
trochäische 124 f. 143. 147 ff.
Penthemimeres 350. 373.
Perikope 102. 400; triadische 104 f. 401.
Periode, rythmische 74. 122. 382. 402. 429.
eingliederige 122. 433 f.
dreigliederige 136.
hypermetrische 135 f.
mehrgliederige 72.
zweigliederige 88. 95.
Periodenschluß 387 f.
περιῳδικά 401. 405.
περιωρισμός 402.
Perser 11. 485 f.
Personenwechsel im Drama 351. 374.
Pervigilium Veneris 234.
Pherekrateus 284.
πόδες 390 ff.
Poesie, accentuirende 234 f. 244.
alliterirende 77. 97.
quantitirende 242.
rhythmische 74.
Poetae vulgares 236.
Polka mazurka 465.
Position 58. 335 f. 353 ff.; (im Persischen) 486.
Positionslänge 58.
Prinzip der Metrik 241. 245.
Proceleusmatikus 448. 494.
προκατάληκτα 396.
προῳδικά 401.
Prosa 1 f.; rhythmische 5.
Prosodie, griechische 329 ff.
französische 253 ff.
neugriechische 246.
persische 485.
Prosodien Pindars 413.
Protasis 108 f.
Provenzalen 177. 240.
Psalmen, assyrische 36 f.

Psalmen, hebräische 14 ff.
Psalmenverse 13. 15 ff. 19.

Quantität, griechische 331 ff. 357. französische 299.

ῥ im Anlaute 356 f.
Ramâyana 491.
Recitation 119 f.
Recitativ 66. 100. 468. 470 ff.
Refrain 215. 433.
Reihe, rythmische 122. s. Kolon.
Reim 10. 12. 21. 72. 74. 88 f. 98. 178. 181 f. 201. 239 ff. 248. 297 ff. (franz.) 303. 487 (pers.).
Reimfall 242.
Reimpaare, kurze 86. 88. 95.
Reimverschlingung 240.
Reimverse, ahd. 89., mhd. 98.
Responsion, antistrophische 107. 155. 405. 415.
Rhythmengeschlechter 390 f.
Rhythmik, musikalische 428.
Rhythmopoïe, continuirliche 469.
Rhythmus, Begriff 10. 42. 50; Ursprung 12; tetrapodischer 153 f.; tripodischer 153. 310; anapaestischer 254; daktylischer 436. 448; iambischer 436; ionischer 462 ff.; päonischer 254. 436; trochäischer 462 f.
Rigveda 51.
Ritterepos, deutsches 240.
Römer 11.
Romanen 234 ff. 238. 241 ff. 245. 302.

Σ anlautendes im Griechischen 349. 358. 379; schwindet 363.
Saltair na rann 317. 328.
Sâmaveda 51.
Sarabande 465. 477.
Saturnier 221. 226 ff.; verkürzter 231.
Satzende 381 f. 386.
Scherzo 461.
Schlußsenkung 126.
Schnadahüpflweise 218.
Semiten 5. 11 f. 28.
Senkung 6.
Senkungen im nhd. Verse 116.
Sextine (franz.) 262.
Siegfriedlieder 97.
Slaven 306 ff.
Soldatenlieder 235. 239.
Sologesang, griechischer 102 f.
Sonett 182 f. 241. 280.
Sonettenkränze 193.
Sotabrihati 45.
Spanier 239. 241. 302. 305.
Spondeus 186. 193.
Spottlieder, römische 235.
Stabreim 74.
Stanze 178 f. 181. 193. 241. 245.
στίχος πολιτικός 247. 401.
Stollen 104 f.; Stollenpaar 108 f.
Stollenstrophe 105.
Streckverse 2 ff.
Strophe 401. 428; isometrische 45; distichische 88. 105; dreitheilige 104.
Strophen, aeolische 415.
anapaestische 114.
daktylische 146.
daktylisch-trochäische 415.
episynthetische 411 ff.
iambische 165 ff. 169 ff. 172. 275.
logaoedische 111. 416 f.
sapphische 283.
trochäische 130.
Strophenbau im Griech. 407 ff.; bei Otfrid 89; im Pers. 487.
Syllaba anceps 337.
Sylben, elidirte 69 f.
hochtonige 57. 69 f. 111. 113. 119.
tieftonige 112 f.
überlange 92.
Sylbenzahl des franz. Verses 256.
Sylbenzählung 49 f. 51. 257.
Sympotika 415.
Synaloephe 361 f. 365.
Synaphie 72 f. 328. 374. 376.
Synarteten 57 f. 99. 388 ff.
Synekphonesis 362. 371.
Synizesis 362. 371. 380 f.
Syrer, christliche 11.
System 402.
Systemschluß 387.

Tabulae eugubinae 221.
Takt, dreizeitiger 441; ionischer 102. 442; vierzeitiger 440f.
Taktarten 437 f.
Takte, Uebersicht 436 ff.; 442. 465.
Takttheile 91. 436. 439.
Taktiren 409 f.
Taktwechsel 419 ff.
Tanzlied 101.
Tarantelle 285.
Taratantara 281.
Tautologie 75.
Tempo 462.
Tenues 344 f.
Terzine 180 f. 241.
Tetrameter (Tetrametron) 88. 91. 94.
  anapaestisch 72. 209. 211. 213 f. 219. 386.
  iambisch 72. 154. 168 ff. 247 f. 386.
  trochäisch 55. 72. 130. 134. 137. 140 ff. 154 f. 159. 234 f. 374. 386.
  spondeisch 89. 92.
  brachykatalektisch 109. 111.
  dikatalektisch 94.
  prokatalektisch 94. 173.
Tetrapodie 78 ff. 88 ff. 99. 123.
  (altlat.) 226
  anapaestische 126. 129. 208 f. 214 ff.
  daktylische 125. 129. 203. 409.
  iambische 125. 129. 165. 172 ff.
  spondeische 62 ff.
  trochäische 124. 127. 144. 156 f. 235. 284.
Thesis, Begriff 91. 428.
Threnoi Pindars 413. 416.
Tiefton 6. 57. 69. 112. 114.
τομή 385 f.
Tonarten, altgriechische 308.
Tonerhöhung 7 f.
Tonlosigkeit 69. 112. 114.
Tonstärke 8.
Tonstufe 8.
Tonsylbe (franz.) 270 f.
Tonsylbenvers 255. 259. 269.
Tonverstärkung 71.
Tragiker, attische 346 f. 367.
Tragödie, griechische 209. 356. 372. 403.
  französische 264.
τριὰς ἐπωδική 401.
Tribrachys 441, st. Bacchius 482.
Trichotomie 413.
Trimeter (Trimetron) 43. 123.
  iambischer 99. 175 f. 177. 302. 375. 493.
  σκάζων 46. 244. 493.
  trochäischer 140 ff. 145 f.
Tripodie 123. 445.
  daktylische 125. 127. 187 f. 310.
  iambische 124. 163.
  trochäische 124. 127. 153 f.
Triṣṭubh 44.
Trithemimeres 350. 373.
Trochäen, dreizeitige 185 f. 407.
Tropoi 412. 416.

Udgâthâ 497.
Umbrer 78. 221. 327.
Urvers, indogermanischer 56. 59. 92. 489 f.
ušnih 45.

Vaktra 492.
vançastha 498.
varnavritta 498.
Vasanti-Tonart 495.
Vau 350 ff., schwindet 363.
  tilgt den Hiatus 363.
  bildet Position 363.
Vedahymnen 83. 490.
Vedenmetrik 43. 48. 55.
Vers, Begriff 121. 428; gesagter, gesungener 12. 61. 120. 127. 129.
Versbau, griechischer 120.
Verse, accentuirende 56. 61. 78. 220. 241. 269 ff. 306. 311. 317. 392.
  alliterirende 74. 78. 96 f.
  quantitirende 11. 12. 241. 417 ff.
  reimende 74. 96 f. 485 ff.
  reimlose 288. 292.
  rhythmische 1. 4 f. 23. 121.
  rhythmuslose 121.
  sylbenzählende 10. 12 f. 40 ff. 55. 78.

Versfüße, Begriff 60 f. 119 primäre 390.
Versfüße, musikalische 435 ff.
einsylbige 98.
dreisylbige 113. 118. 184.
Versgruppen 157.
Vershebung 356 f. 366.
Versification, altgermanische 11. 56 ff. 96. 226 f. 234 f.
altindische 11. 58. 60. 83.
altitalische 11. 220. 227. 234.
arabische 11. 479.
byzantinische 241 f. 247.
indogermanische 8 ff 13.
mittelhochdeutsche 98 f.
neuhochdeutsche 111. 116 ff.
persische 11. 487.
romanische 242.
semitische 8 ff. 11. 13 ff. 19 ff.
Versmalerei 19.
Versschluß 242.
versus Begriff 121. 429.
Virâg 44.
Vocale, griechische 332. 338.
Vocalverbindung (im Franz.) 265 ff.
Vocalverkürzung 332. 362. 379.
Vocalverschmelzung 361.
Volksepos, serbisches 148.
Volksdichtung, griech. 243. 247.
lateinische 77. 234 ff.
Volksgesang, deutscher 114. 172.
Volkslieder, deutsche 114. 308. 433. 465.
französische 276.
litauische 311.
russische 306 ff.
Volksmelodieen 276.
Vordersatz der Periode 135 f. 209. 211. 430. 471.
Vortakt, instrumentaler 476.

Walzer 184. 238 ff. 247.
Wechsel des Takts 419.
Weinleselied, altlateinisches 226.
Wortaccent 7. 11. 240.
Wortbrechung 382. 386.
Wortende 381.

Zauberformel, alliterirende 83.
Zaubersprüche, assyrische 39.
Zendavesta 10. 47 f. vgl. Avesta.
Zendverse 47. 49 f. 59 f.
Zendvolk 10.
Zischlaute 340.
Zweivierteltakt 184.

Namen-Register.

Ackermann 283.
Aeschylus 144. 346. 385.
Ahrens, H. L. 357 f. 365. 367.
Aischrion 246.
Alcaeus 103. 403.
Alexander v. Paris 161. 287.
Alfarabî 478.
Alfius Avitus 237.
Alkman 400.
Allen, Fr. 48. 55. 59 f.
Ambrosius, St. 236 f.
Amiel 288 ff.
Anakreon 341.
Archilochos 101. 343.
Aristides Kointilianos 388. 478.
Aristophanes 211. 384. 399.
Aristoxenos 12. 62. 265. 381. 407. 411. 414. 427 f. 435 ff. 439 ff. 462. 468 f. 472.
Arndt, E. M. 114. 194.
Athenaios 247.

Babrios 293. 245.
Bach, J. S. 92. 153. 331. 408f. 429. 444ff. 471ff.
Baier, Chr 381.
Banville, Th. de. 263f. 296.
Barraz-Breiz 281.
Barrouso, Chr. de. 281.
Basselin 274.
Becq de Fouquières 253. 264.
Beda 236.
Beethoven 153. 462. 471.
Bellanger 260
Belleau, R. 294.
Bellermann, Fr. 107.
Beneke, Fr. 344.
Bentley, R. 394f.
Béranger 278.
Bergk, Th. 351.
Bernard 273.
Bickel 19.
Blumauer 171.
Boeckh, A. 382. 407f. 412. 481.
Boieldieu 264.
Boileau 268.
Bollensen 493.
Boltz, A. 248.
Breyer, B. 347.
Brienne de Loménie 283.
Brinkmann 3.
Brizeux, A. 281.
Brücke, E. 5ff. 116. 129. 232. 331.
Brugmann, K. 8. 358.
Bürger 241. 273.
Bücheler, Fr. 228.
Buttmann, Ph. 357.
Byron 190.

Caedmon 84.
Caesius Bassus 229. 231. 389.
Calderon 305.
Cato, M. 223f. 226.
Catullus 47. 235. 497f.
Chalins, de 283.
Chamisso 153. 160f.
Charles d' Orléans 274. 284.
Chartier, A. 284.
Chaucer 177.
Choeroboskus 330.
Christ, W. 395.
Christopulos, Ath. 248f.
Chrysothemis 40.
Colebrooke, Th. 44. 493. 498. 500.
Curtius, G. 349f. 358. 360.

Dante 181. 239. 241. 302.
Darwin 234.
Denys (Abbé) 19.
Desmarais 281.
Diez 263.
Dionysios 343. 418f. 423f.
Durand 277.

Ennius, Q. 195.
Euenos 343.
Euripides 346. 384.
Ewald 498.

Fick, A. 8.
Firdosi 485. 487.
Flavius Vopiscus 235.
Fouquières s. Becq de F.
Freymont 61.
Froissard 284.

Gautier, Th. 278. 286.
Geibel, E. 192. 194.
Geldner, K. 48f. 60.
Gilbert de Montreuil 281.
Gildemeister, J. 14f. 490. 493. 496. 498ff.
Gleditsch, H. 93. 233. 329ff. 388. 394.
Goebel, C. 346.
Gluck 153. 310. 445. 457f. 460. 463. 467. 471.
Goethe 18f. 77. 116f. 131f. 136f. 147. 151. 154f. 156ff. 159. 163f. 166f. 169f. 172ff. 176f. 179. 181f. 194f. 201ff. 205ff. 212. 215ff. 218. 289f. 432.
Gramont 262. 279f. 283. 285.
Gregor v. Nazianz 351. 374.
Grein, C. W. M. 23. 61. 67. 86. 89f. 92. 95. 98. 101. 104. 113.
Grillparzer 159.
Grimm, J. 75. 83. 112f.

Grote 3
Groth, Claus 194.

Händel 447.
Hafiz 485. 488 f.
Hamerling 194.
Hariri 21 ff. 24.
Hartel, W. v. 330. 340. 348 f. 354. 358. 363 f. 377 ff.
Haug, M. 47.
Haydn 462.
Hebbel 194.
Hebel 194.
Heine, H. 76. 156 ff. 201.
Heliodoros 382. 399. 481.
Hephaistion 326 ff. 388. 393 ff. 402 f. 404. 478. 481 f. 488.
Herder 146. 157 ff.
Hermann, G. 154. 222. 226. 394. 412. 415. 481.
Hesekiel, G. 115.
Hesiodos 334. 355. 368. 380.
Heyse, P. 19.
Hilberg, Isid. 334.
Hipponax 171. 239. 243. 360. 493.
Hölderlin 194.
Hoffmann, C. A. 376.
Homer 340 ff. 348. 352. 355. 357 ff. 364 ff. 370 f. 379. 385.
Horatius 191. 235. 395.
Hugo, Victor 275. 278. 281. 284. 293. 295 f.
Hupfeld 18.

Jacobi 502.
Jajadeva 493 f.
Jan, K. v. 103. 465.
Jean Paul 2.
Johannes Grammaticus 245.
Johannes v. Gaza 245.
Jon (Elegiker) 343.
Jones, W. 495.
Jordan, Wilh. 96. 98.
Juba v. Mauretanien 389.
Justi, Ferd. 53.
Juvenalis 235.

Kallimachos 344. 347. 383.
Kallinos 343.
Keller, G. 288.
Keller, O. 228 f. 233.
Kirchner, K. 191.
Klopstock 193 f.
Klotz, Rich. 233.
Knös, O. 357.
Körner, Th. 161.
Konstantinos Sikel. 191.
Kopisch, A. 115.
Kosegarten 194.
Krates v. Mallos 389.
Kritias (Elegiker) 343.
Kruse, H. 190 ff.
Kühnau, R. 493. 502.

Lachmann, K. 101.
Lafontaine 284.
Lambert li Cers 287.
Laroche 354. 365 f. 367.
Layard 9.
Leconte de Lisle 254. 278. 281.
Lehrs, K. 73. 421.
Lenormant 30.
Leon Magister 245.
Lesaint 201.
Ley 19.
Littré 261. 278.
Livius Andronicus 234.
Livius, Titus 225.
Lobe 430.
Longinos 12.
Lubarsch, E. O. 253 ff. 264 ff. 278 ff.
Luise Henriette, Kurfürstin 105.
Luther, M. 106.
Luthmer 360.

Macpherson 18 f.
Mätzner 263.
Malherbe 260. 279. 299.
Marius Victorinus 389.
Marot, J. 284. 290.
Marx 430.
Matheson, Joh. 430.
Meineke, Aug. 556.
Melgunow, Jul. v. 308 f.
Menrad, J. 381.
Meyer, E. 19.

Meyer, G. 349 ff. 354. 358. 360. 363 ff. 379.
Mimnermos 343.
Molière 268.
Monnier, Marc. 285.
Moraitides, A. 252.
Morin de Clagny 261.
Mozart, W., 152. 303 f. 443 f. 448 ff. 454 f. 461 f. 463 f. 471 f. 478.
Müller, Fr. (Maler) 156.
Müller, K. O. 222.
Müller, Wilh. 152.
Müllner 158 f
Muhamed 21.
Musset, Alfr. de 278. 281.

Nabu-nadin-achi 35.
Naevius 229. 231.
Nauck, A. 371.
Nesselmann 311 ff. 316.
Nicolai, Ph. 106.
Nonnos 334. 344.

Oengus 318 ff. 327.
Oldenberg, H. 494. 502.
Opitz, M. 112.
Oppert, J. 33.
Ossian 18 f.
Otfrid 61 ff. 68 ff. 86 ff. 98. 108. 239 f. 325.

Pamphos 40.
Paparegopulos 252.
Peppmüller 363.
Periers, B. de 281.
Petronius 237.
Phaedrus 235.
Pindar 103 ff. 341. 346. 350 f. 356. 364. 369. 377. 385. 388. 409. 412 ff. 417 ff. 421.
Pingala 498.
Platen 73. 140. 148. 159. 164. 171. 177. 179. 181. 185. 193 f. 210.
Plato 5.
Plautus 3. 78. 220. 234.
Pommier, A. 293. 295.
Ponte, L. da 303.
Porson, R. 345.

Quicherat 263. 279. 284. 293. 296.
Quintilianus, M. Fabius 409.
Quitard 263. 269. 301.

Racine 287.
Ramorino, Fr. 228.
Rapin, Nic. 284.
Reicha, A. 429.
Renner 303. 371.
Reuter, Fritz 3 f.
Ritschl, Fr. 220.
Ronsard 282. 284. 294.
Roscher, H. 360.
Roßbach, A. 93. 411. 413. 421 f.
Rückert, Fr. 21. 23. 160. 276. 281. 326.
Rumpel, J. 344 f. 356. 381.
Rzach 349. 363 f. 368.

Sachs 264.
Sainte Beuve 278. 294.
Sardanapal 9. 32 f.
Sargon 36.
Scheindler, A. 344.
Schiller 72. 114. 116 f. 133 f. 138 ff. 144 f. 149 ff. 160. 166 ff. 171 ff. 180. 185. 189. 205 ff. 212 ff.
Schimper 116.
Schlegel, A. W. v. 305.
Schmeckebier, O. 24. 113. 154.
Schmidt, J. H. 421.
Schmidt, Mor. 165.
Schmitz, B. 263.
Schrader, Eb. 9. 19 f. 24.
Sedaine 294.
Seidler, A. 352. 369.
Septimus Serenus 236.
Septimius Severus 302.
Simonides 343.
Slaviansky 309.
Smith, G. 33 ff.
Sokolowska, B. 448.
Solou 343.
Sophokles 107. 346. 352. 383 f.
Sophron 5.
Sophronios 245.
Spitta, Ph. 429.
Spitzner 365.

Stockhausen, E. v. 431.
Stokes, W. 317.
Sulzer 428 ff.

Tagore 495.
Tasso 284.
Tegner 193.
Terentianus Maurus 237. 389.
Terentius 234.
Terentius, M. Varro 229. 389.
Terpander 103.
Theognis 343. 360.
Theuriet, A. 274.
Thibaut de Champagne 273. 279. 284.
Thrasymachos 431.
Tieck, L. 1.
Tobler, Ad. 258.
Tricha 245.
Tzetzes 239. 244. 247.

Uhland, L. 76 f. 164. 174 f. 219.

Varro, M. 229. 389.
Victor Hugo 275. 278. 281. 284. 295.
Vilmar 72. 74.
Vigny, A. de 285.
Vogelmann, K. 116.
Voltaire 279.
Voss, J. H. 186. 189. 193. 195. 200.

Wagner, Rich. 97 f. 429 f. 471.
Walther v. d. Vogelweide 100 f. 107.
Weber, K., M., v. 153. 468 f. 471.
Wecklein, N. 371.
Westergaard 46.
Winckelmann 194.
Windisch, E. 317. 320. 326. 327.

Zarncke 178.

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Druck von Martin Oldenbourg, Berlin, Adlerstr. 5.

Digitized by Google

14 DAY USE
RETURN TO DESK FROM WHICH BORROWED
LOAN DEPT.
RENEWALS ONLY—TEL. NO. 642-3405
This book is due on the last date stamped below, or
on the date to which renewed.
Renewed books are subject to immediate recall.

ICL: (N)

MAY 1 4 1970 48

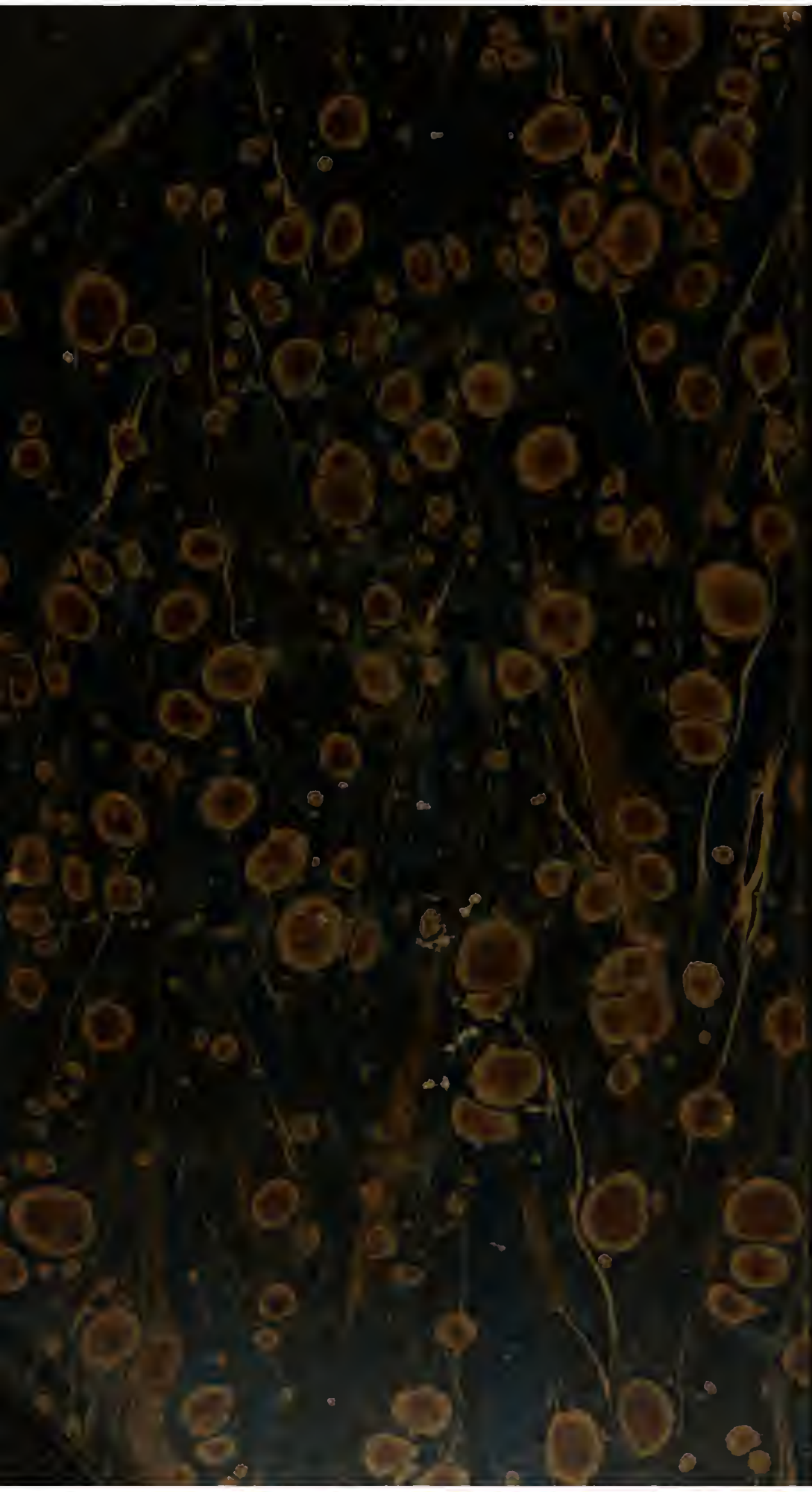
RECD LD DEC5 70-11AM 25

RET'D JUN 2 8 1982

LD21A–60m-3,'70
(N5382s10)476–A-32

General Library
University of California
Berkeley

U. C. BERKELEY LIBRARIES

C046180562

111648